
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR







Le Théâtre et la Poésie

(QUESTIONS D'INTERPRÉTATION)



L. BRÉMONT

LE
THÉATRE & LA POÉSIE

(QUESTIONS D'INTERPRÉTATION)

Le Paradoxe du Comédien et la Suggestion dans l'Art.

—

L'Enseignement de Régnier.

—

La Diction des Vers.

SECONDE ÉDITION

PARIS
BIBLIOTHÈQUE DE LA REVUE DRAMATIQUE ET MUSICALE
3, Rue Corneille
—
1895



LE
Paradoxe de Diderot
ET LA
SUGGESTION DANS L'ART

I

Comme je faisais dernièrement quelques recherches sur mon maître Régnier, le hasard m'a remis sous les yeux une étude biographique qui lui fut consacrée, il y a quelques années, par Ch. de la Rounat, le directeur de l'Odéon.

Un passage de cette étude fait allusion à ce fameux paradoxe de Diderot, auquel la Revue d'art dramatique consacrait naguère une partie de ses colonnes pendant une série de plusieurs numéros (années 1888-1889).

La matière paraissait alors avoir été épuisée. En effet, sous le titre de : « Physiologie de l'Acteur », M. William Archer nous donnait les avis motivés des comédiens et comédiennes les plus considérables de l'Angleterre, et cette dernière et volumineuse enquête venait s'ajou-

ter au travail de M. Coquelin sur la question et aussi à cette admirable notice de Talma sur Lekain, qui m'avait semblé, quant à moi, dire sur le paradoxe les choses définitives.

Cependant, un nouveau livre vient de paraître, qui a pour titre : *La Suggestion dans l'Art* (1) et pour auteur M. Paul Souriau, et dont plusieurs chapitres traitent ce même sujet avec les développements de l'analyse moderne.

Si l'on songe, en effet, qu'il n'y a, au fond du paradoxe qu'un problème d'analyse physiologique, on ne doit pas s'étonner que notre époque ait voulu ranimer cette vieille querelle ; elle l'eût ouverte bien certainement si Diderot ne l'avait fait, et elle s'efforcera de la résoudre à l'aide des méthodes nouvelles.

L'auteur de la *Suggestion dans l'Art* condamne radicalement l'opinion de Diderot, et par conséquent celle de M. Coquelin et, il faut bien le dire, il est par ses conclusions en complet désaccord avec les idées généralement reçues dans le monde des Théâtres. Oui, malgré les pages de Talma, malgré les avis de Lekain, de Kean, de Macready, un grand nombre de comédiens, un plus grand nombre encore d'auteurs dramatiques, de critiques, etc., etc., se

(1) *La Suggestion dans l'Art*, Félix Alcan, éditeur.

rangent à l'opinion du célèbre encyclopédiste avec une netteté qui n'admet pas de réplique !

Voyez l'étude à laquelle je faisais allusion ! Ch. de la Rounat y parle plus imprudemment que Diderot lui-même du rôle de la Sensibilité dans l'art du Comédien ; tant que cela n'engage que son jugement personnel, la chose n'a qu'une importance relative, mais je crois que le biographe a le plus grand tort de compromettre formellement dans le débat l'opinion d'un artiste aussi éminent que Régnier.

Ecoutez la netteté incroyable des affirmations :

« On comprend qu'un artiste, aussi maître de
« soi que l'était Régnier, ne peut qu'être de l'a-
« vis de Diderot sur la question de savoir si le
« comédien doit éprouver, en réalité, les senti-
« ments qu'il exprime. La négative ne fait pas
« de doute.

« L'idée qu'un comédien peut appliquer à
« l'expression d'un rôle, une émotion person-
« nelle, transportée de la réalité dans la fiction,
« est entièrement erronée... »

Certes, comme professeur, Régnier était enclin à condamner ce qui pouvait abandonner l'interprétation d'un rôle aux hasards d'une inspiration problématique ; il savait que les élèves sont souvent trop disposés à croire que le tempérament tient lieu de tout, et c'était l'é-

tude sage et persévérante qu'il devait conseiller à leur vocation naissante. Mais quand j'ai consulté mon maître sur le rôle de la Sensibilité au Théâtre, il s'en est toujours tiré avec le mot célèbre de Molé : « garder sa tête, livrer son cœur », mot dont Samson (1) et Talma firent aussi la conclusion de leurs études sur la question.

C'est à cette même conclusion que nous mène, plus scientifiquement sans doute, l'ouvrage de M. Souriau ; il formule, conformément aux méthodes de l'analyse moderne, ce que le comédien avait exprimé d'une manière plus pratique pour nous, l'ayant trouvé dans l'exercice de son art.

Lisez dans le chapitre intitulé : *Dédoublement de personnalité*, les lignes suivantes :

« Arrivons aux formes actives du dédouble-
« ment de personnalité, c'est-à-dire au cas
« où le sujet ne se contente pas de se repré-
« senter en double, mais agit en double.

« Quand nous nous donnons une personna-
« lité fictive, toutes les forces vives de notre
« être ne s'orientent pas aussitôt dans cette
« nouvelle direction. Nous mettons plutôt dans
« ce personnage idéal toute notre imagination,
« toutes nos passions ; nous gardons pour nous
« les facultés purement intellectuelles. Nous

(1) L'Art théâtral.

« nous dédoublons ainsi en un *Moi* passionné « et un *Moi* lucide qui ont chacun leur activité « propre et leur fonction spéciale.

« Le dédoublement de personnalité est remar- « quable chez le comédien... Dans l'acteur en « scène, il y a vraiment deux personnages. « L'un qui s'abandonne à la passion et trouve, « en s'y livrant, le cri de nature qui doit l'ex- « primer : C'est le personnage du rôle. L'autre « qui surveille le premier, l'excite ou le retient, « rectifie ses attitudes ou ses intonations quand « il le voit bien lancé, parfois se relâche de sa « surveillance, et s'oublie à penser à ses peti- « tes affaires, c'est l'acteur réel. Un orateur « est emporté par un grand mouvement d'indi- « gnation, ses yeux lancent des éclairs, sa « voix tonne, il frappe de la main la tribune. « Croyez-vous que cette indignation, pour être « sincère, ne soit pas voulue, dirigée, soumise « jusque dans ses éclats à un rythme oratoire ?

« Quand on relira à loisir ce discours impro- « visé avec tant de force, on sera surpris de « trouver dans sa composition un art accom- « pli. Le rhéteur qui analysera ses périodes, y « découvrira des convenances de détail, des « effets à l'infini. Ces convenances ne sont pas « fortuites ; ces effets ne sont pas de simples « rencontres. L'orateur savait ce qu'il faisait ;

« mais ces préoccupations littéraires n'ont pas
« refroidi son éloquence, parce que, dans son
« état d'exaltation cérébrale, il avait assez de
« puissance vive pour sentir et penser à la fois,
« pour se lancer et se retenir, pour garder dans
« ses apostrophes les plus véhémentes toute sa
« présence d'esprit d'orateur et de tacticien
« politique. Ce sang-froid, que l'on serait tenté
« de trouver étrange en pareille circonstance et
« dont parfois l'orateur est surpris tout le pre-
« mier, n'est lui-même que de l'excitation ;
« c'est l'excitation des facultés purement intel-
« lectuelles de l'esprit, qui reviennent de leur
« trouble, et développant à leur tour, toute leur
« énergie, reprennent leur rôle de facultés diri-
« geantes. »

Et plus loin :

« Il est bien vrai que dans l'entraînement
« même de la passion, il nous arrive à tous de
« garder, au plus profond de nous-même, notre
« présence d'esprit ; par dessous le *Moi* pas-
« sionné il y a un *Moi* lucide qui juge cette pas-
« sion, qui l'encourage ou qui s'en moque.
« C'est un état d'âme très particulier, très com-
« pliqué, mais aussi positif qu'aucun autre, et
« surtout, j'insiste sur le fait, aussi pathétique
« qu'aucun autre. C'est le sourire dans les lar-
« mes, conflit réel de deux sentiments réels qui
« s'exaltent par opposition. Loin de montrer

« qu'on est impassible, le dédoublement de « personnalité est toujours le signe d'un grand « ébranlement intérieur. On l'a souvent signalé « dans l'extrême ivresse : l'homme ivre se juge, « se méprise, il prend conscience de son abjec- « tion sans avoir la force d'en sortir.

« Chacun de nous a pu constater en soi un « phénomène semblable dans les crises de « colère et de douleur. Il doit se produire dans « toute passion portée à son paroxysme. La « passion commençante est une émotion diffuse, « qui nous pénètre tout entier à notre insu. A « mesure qu'elle s'exagère, elle devient plus « consciente. Au moment où elle se déchaîne, « notre *Moi* s'en retire ; il reprend possession « de lui-même ; avec une sorte de stupeur, il « regarde la bête se démener et rugir. Le dédou- « blement oratoire, scénique ou poétique se « produira donc surtout dans les âmes pas- « sionnées, et au moment où leurs sentiments, « spontanés ou artificiels, atteignent leur maxi- « mum d'intensité. C'est quand l'émotion est « devenue assez forte pour s'objectiver que « nous pouvons songer à nous en faire un spec- « tacle.

« C'est quand nous sommes sûrs d'elle que « nous osons nous en jouer. L'état d'ironie « n'est pas seulement conciliable avec la pas- « sion ; il en procède et le suppose.

« On s'explique maintenant comment l'artiste
« peut et doit garder, dans l'expression des
« passions les plus intenses, toute sa lucidité.
« L'on peut fort bien être très lucide et très
« ému. — Quand la mer est forte, mais encore
« maniable, le marin peut éprouver une sorte
« de joie sauvage à se faire porter par la rafale,
» à bondir sur les lames, dans l'écume ruisse-
« lante. Jeu dangereux, fait d'emportement et
« de sang-froid, de témérité et de prudence. Il
« en est de même pour l'artiste : la passion qui
« l'inspire, c'est le vent de mer qui gonfle sa
« voile. Qu'il se laisse aller ! Mais dans cette
« ivresse de la lutte et de la vitesse, qu'il garde
« sa présence d'esprit, l'œil clair et la main
« ferme à la barre, ou il est perdu. »

C'est bien là l'opinion de Molé avec tout le développement qu'elle comporte et voici, d'après cette théorie, le mécanisme de l'action parfaitement déterminé chez un grand comédien.

Ce mécanisme se compose donc de deux facultés principales : la lucidité d'une part, la passion de l'autre.

Mais ces deux facultés ne sont pas toujours et à toute heure dans le même état d'équilibre chez l'artiste qui en est doué ; à plus forte raison ont-elles des intensités moyennes très différentes selon les individus ; car enfin, si l'une

des deux surveille l'autre, encore faut-il qu'elle ait quelque chose à surveiller et il est aussi impossible à certains acteurs de *livrer leur cœur* qu'il est difficile à d'autres de *garder leur tête !*

Aussi les comédiens se plaçant naturellement à leur point de vue personnel, n'arriveront pas facilement à se mettre d'accord sur le paradoxe ; — il est si difficile de s'élever au-dessus de ses habitudes et de ses instincts, que chacun nous semblera répondre à peu près : « il faut jouer la comédie comme je la joue ! »

Or, s'il n'y a peut-être qu'une façon d'être un artiste sublime, il y en a bien certainement plusieurs d'être un remarquable tragédien ou simplement un grand acteur !

Par l'ouvrage de M. Souriau et aussi par la notice de Talma, nous reviendrons à l'artiste sublime. Pour faire cesser quelques malentendus, parlons d'abord des deux principales catégories de comédiens auxquels on peut ramener presque tous ceux qui ont brillé dans cette profession. Lorsque nous voulons les distinguer, nous disons souvent dans notre argot de théâtre : *c'est une nature* ou bien *c'est un tempérament*.

Comment définir ces deux expressions en les appliquant à des acteurs ?

L'artiste de *tempérament* serait doué plutôt d'une certaine chaleur naturelle, d'une sorte

d'impétuosité du sang ou d'une surexcitation nerveuse toujours prête, tandis que sous le nom de *nature*, nous désignerons celui qui tire ses ressources et ses qualités des facultés de l'esprit.

Le *tempérament* serait donc purement physique et *la nature* plus intellectuelle !

Je crois que c'est *à peu près* ainsi que les différences s'établissent dans nos appréciations et si je pouvais citer des noms, je donnerais tout de suite des exemples précis qui me feraient mieux comprendre. Ne pouvant m'arroger les privilèges du critique, je n'ose m'aventurer sur un terrain aussi délicat : Je risquerais trop de mécontenter ceux auxquels je n'accorderais pas à la fois *nature* et *tempérament*.

Le tort de ces définitions, c'est qu'elles paraissent précisément, à première vue, contenir un puissant argument en faveur du paradoxe ; en effet, ce ne sont ni les qualités physiques, ni les qualités intellectuelles que Diderot refuse au grand acteur ; il nie seulement la grande part que peuvent avoir dans l'interprétation les facultés de l'âme. Or, vouloir démontrer l'importance de ces facultés chez le grand comédien et dire que c'est par des qualités *de tempérament* que se reconnait ce même grand comédien, cela semble une très réelle contradiction. — Je crois que cette contradiction n'est qu'ap-

parente : le tempérament physique agit sur les facultés intellectuelles pour les échauffer, et réciproquement, par un échange constant, tandis que la nature de l'esprit crée surtout une personnalité toute extérieure pour ainsi dire.

Par ces définitions mêmes on comprendra facilement pourquoi en général le mot *nature* s'applique aux acteurs des emplois comiques ; mais il n'y a du reste là rien d'absolu et des artistes peuvent trouver en eux ces deux éléments mélangés à des doses variées.

Car ils ne s'excluent pas, ces éléments, et c'est précisément dans un équilibre entre ces forces contraires que s'épanouit le génie au théâtre comme dans tous les autres arts. C'est l'union de ces forces qui fait les Lekain, les Talma, les Frédérick Lemaître, les Kean, les Macready, les Salvini, etc.

Le théâtre ne produit pas à toutes les époques des hommes de cette envergure ; cependant que de comédiens, qui n'ont pas atteint ces sommets, sont pourtant de réels artistes et peuvent donner sur l'exercice de leur profession des indications fort intéressantes ; mais dès qu'il s'agit du paradoxe de Diderot, ils ne sauraient s'entendre ! !

Les uns nieront qu'il soit utile d'être sensible, parce qu'ils ne le sont pas, et ramèneront la valeur entière du comédien à des qualités

d'observation ; les autres diront au contraire que rien n'existe en dehors des émotions sincères et tous ils auront tort par quelque côté.

La vérité est qu'ils ne peuvent penser de même sur un art qu'ils ont abordé avec des préoccupations et des désirs différents.

Je me rappelle une plaisanterie qui a couru longtemps les théâtres et dont on avait fait une sorte de scie à l'Odéon il y a quelques années. Elle avait pour point de départ les interminables histoires que bien des acteurs ont en réserve sur leur entrée dans la carrière. « *Raconte-nous*, disait-on au foyer lorsque la conversation languissait, *comment tu t'es mis au théâtre* » ou encore quand on prévoyait un gêneur, on quittait le foyer en murmurant : « *Oh ! ! ! il va nous dire comment il s'est mis au théâtre.* »

Eh bien, je suis convaincu que, si tous les comédiens pouvaient raconter comment et surtout pourquoi ils sont entrés au théâtre, on verrait tout de suite combien il est difficile que leurs théories se mettent d'accord.

Il faut bien que j'en arrive à donner des exemples : Prenons donc Mounet-Sully et Coquelin. Est-il possible qu'ils aient été poussés vers le théâtre par les mêmes forces et les mêmes instincts. Est-il possible qu'ils comprennent de la même façon l'exercice de leur art, et s'ils

procèdent d'une manière toute opposée, en sont-ils moins, l'un et l'autre, des artistes tout à fait de premier ordre.

Ce qu'on appelle la vocation n'est, je crois, que l'impérieux besoin de dépenser certaines facultés ou certains dons ; or, il est évident que la vocation, chez ces deux artistes, n'a pas eu les mêmes racines et les mêmes causes.

M. Mounet-Sully avait sans doute reçu en partage une conviction, une sorte de foi, un enthousiasme qu'il avait besoin de répandre au dehors, et je suis même persuadé qu'il a été poussé vers la scène beaucoup plus par ces forces morales que par les admirables qualités extérieures qui l'ont si bien servi dans sa carrière. Avec une flamme moins intense peut-être, mais un peu plus d'imagination, je suppose, au lieu d'être un grand tragédien, il eût été par exemple un grand poète lyrique et ses instincts eussent été également satisfaits.

M. Coquelin, lui, a dû être sollicité par des dons d'un ordre tout différent ; l'abbé, de Musset, dans *Il ne faut jurer de rien*, ou M. Prud'homme dirait qu'il a été poussé sur le théâtre par d'incomparables *facilités ;* une intelligence très curieuse et très ouverte, un fond de verve naturelle et inépuisable, une voix d'un timbre et d'une étendue exceptionnels qui savait chanter à son oreille les couplets innombrables

recueillis par une mémoire avide, telles furent sans doute quelques-unes des qualités brillantes qui devaient marquer pour sa profession le futur créateur de Gringoire.

Car le public a tort de croire que c'est toujours le désir d'une vaine gloriole qui conduit sur les planches la plupart des jeunes gens ; certes, cela est vrai assez souvent, surtout pour les comédiens qui resteront sans aucune valeur, et je sais même que certains autres, s'ils avouaient *pourquoi ils se sont mis au théâtre*, nous raconteraient, hélas ! des histoires où l'art n'aurait rien à voir. Mais ceux-là ne sont pas en cause et fort heureusement il en est beaucoup qui ont eu des mobiles plus nobles ; je m'imagine que ces mobiles sont très variés. J'en ai indiqué quelques-uns déjà.

Nous voyons, d'autre part, un assez grand nombre d'acteurs être *enfants de la balle*, comme on dit, et continuer la profession paternelle parce qu'ils se sentent assez d'énergie pour affronter la lutte ou trop de mollesse pour s'arracher au milieu dans lequel ils ont vécu ; ceux-là entrent au théâtre en connaissance de cause ; ils ont entendu parler des joies et aussi des déboires du métier. Mais d'autres encore, des rêveurs, ont trouvé dès l'enfance la vie désenchantée et vide : ils ont voulu s'en échapper, ils ont voulu fuir dans une existence de rêve les banalités de

l'existence réelle. Les malheureux apprennent plus tard, aux dépens de leurs illusions premières, que l'envers du théâtre contient peut-être plus d'écœurements que le reste : ils ne doivent y trouver que bien rarement le monde imaginaire qu'ils s'étaient forgé dans leur ignorance des choses, et cependant ils ne se plaindront pas trop si, quelques jours dans une année, ils croient vivre le rêve d'autrefois et s'ils voient disparaître les froides réalités sous de beaux mensonges.

On pourrait ajouter que les tendances de chaque époque ont naturellement une grande influence sur les comédiens : les acteurs de 1830 avaient l'exubérance, l'outrance peut-être de l'école romantique, mais aussi sa belle flamme ; ceux de nos jours ont plutôt des dons d'observation minutieuse qu'une grande ardeur de passion. Il suffit d'indiquer cette banale vérité !

Quoi qu'il en soit, les gais, les tristes, les enthousiastes, les rêveurs, les observateurs, tous apportent des besoins différents et tous vont juger leur art à un point de vue trop personnel et trop étroit.

C'est un peu pour cela, sans doute, que l'auteur de la « Suggestion » refuse au comédien la faculté d'avoir sur la question un avis très décisif et je serais presque tenté de me ranger

à son opinion, si cela ne devait m'interdire immédiatement de continuer cette étude et si je ne désirais vivement avoir, moi aussi, et garder, si possible, un jugement personnel ; ce jugement n'a sans doute d'importance réelle que pour moi, mais j'avais, comme tant d'autres, la faiblesse d'y tenir et je suis très heureux que par son chapitre intitulé : « La Comédie du sentiment », M. Souriau n'ait fait que le fortifier dans mon esprit.

La discussion que j'ai volontairement rapetissée pour essayer d'en montrer une face nouvelle, le livre en question l'a, au contraire, élargie singulièrement et s'il nous parle du Comédien et de Diderot, ce n'est qu'incidemment, dans une vingtaine de pages peut-être ; l'œuvre a une portée plus grande ; elle s'adresse à tous les arts et à tous les artistes ! Lisez le chapitre sur « les changements de personnalité » et ces lignes de G. Sand qui y sont contenues :

« Il y a des heures où je m'échappe de moi,
« où je vis dans une plante, où je me sens
« herbe, oiseau, cime d'arbre, nuage, eau cou-
« rante, horizon, couleur, forme et sensations
« changeantes, mobiles, indéfinies ; des heu-
« res où je cours, où je vole, où je nage, où je
« bois la rosée, où je m'épanouis au soleil, où
« je dors sous les feuilles, ou je plane avec les

« alouettes, où je rampe avec les lézards, où
« je brille dans les étoiles et les vers luisants,
« où je vis enfin dans tout ce qui est le milieu
« d'un développement qui est comme une dila-
« tion de mon être... Qui pourrait me dire si
« ces phénomènes sont le résultat d'un état du
« corps ou de l'âme, si c'est l'instinct de la vie
« universelle qui reprend physiquement ses
« droits sur l'individu, ou si c'est une plus
« haute parenté, une parenté intellectuelle avec
« l'âme de l'univers, qui se révèle à l'individu
« délivré, à certaines heures, des liens de la
« personnalité. »

Ne serait-il pas bien intéressant de comparer à ces lignes la dernière page de la « *Tentation de saint Antoine* ».

« O bonheur! bonheur, j'ai vu naître la vue,
« j'ai vu le mouvement commencer. Le sang
« de mes veines bat si fort qu'il va les rompre.
« J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de
« beugler, de hurler. Je voudrais avoir des
« ailes, une carapace, une écorce, souffler de
« la fumée, porter une trompe, tordre mon
« corps, me diviser partout, être en tout, m'é-
« maner avec les odeurs, me développer comme
« les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme
« le son, briller comme la lumière, me blottir
« sur toutes les formes, pénétrer chaque atome,

« descendre jusqu'au fond de la matière, —
« être la matière ! »

Je sais fort bien que c'est saint Antoine qui parle, mais G. Flaubert, malgré la prétention qu'il semblait avoir d'être absent de son œuvre, n'a-t-il pas mis là son tempérament tout entier.

Dans ces deux textes opposés l'un à l'autre, un critique découvrirait la marque des profondes divergences entre ces deux génies et l'explication de leurs dissentiments philosophiques : l'un nous paraît appeler douloureusement, désespérément, les sensations que la nature a prodiguées si généreusement à l'autre.

A quelles tortures Flaubert n'a-t-il pas condamné son cerveau pour atteindre son idéal et produire ses chefs-d'œuvre. G. Sand, au contraire, par sa belle santé intellectuelle, par l'optimisme qui en résultait, fut à l'abri de ces douleurs : elle n'a connu vraisemblablement que les joies de la création.

Ces pages sont bien vraiment des morceaux éloquents sur les « Changements de personnalités » ; elles ont par conséquent un rapport très direct avec l'art du Comédien, mais quoiqu'il soit fort aisé de montrer quels liens les rattachent à mon sujet, on ne voudrait peut-être voir là qu'une digression littéraire trop ambitieuse ; je vais donc ramener cette étude à

des proportions plus modestes et à un point de vue plus professionnel.

Jusqu'à présent, peut-être ai-je plutôt parlé autour de la question ; je me suis efforcé surtout de montrer pourquoi les acteurs ont tant de peine à s'entendre sur ce sujet.

Dans la partie qui va suivre, je voudrais chercher ce qui constitue l'acteur sublime. J'opposerai plus directement au Paradoxe de Diderot l'ouvrage de M. Souriau et la notice de Talma sur Lekain, enfin je rappellerai les travaux si intéressants de M. Coquelin aîné : *L'Art et le Comédien* (un petit volume publié, il y a quelques années, chez Ollendorff), et *L'Art du Comédien* paru dans la *Revue illustrée* (N° du 15 décembre 1889).

II

Dans le paradoxe, le sens que Diderot attache au mot sensibilité nous paraît, aujourd'hui, bien étroit : je sais que c'est un peu comme cela qu'on l'entendait au XVIII[e] siècle, mais on dirait, en vérité, qu'il sert à indiquer surtout une certaine disposition à larmoyer lamentablement sur les infortunes du sort, et, pour nous, sensibilité se confond alors un peu avec sensiblerie.

Aussi, la question de savoir si, oui ou non, les larmes ont coulé, n'est que secondaire, et si l'enquête de M. W. Archer revient si souvent sur ce point, c'est uniquement, sans doute, parce qu'il n'existe pas de preuve *matérielle* plus forte pour démontrer la présence de l'émotion vraie.

Aujourd'hui, nous attachons à ce mot une signification plus large ; il s'agit dans notre esprit de la sensibilité nerveuse, de cette sensibilité frémissante qui nous permet non seulement de souffrir et de pleurer, sous le coup des grandes douleurs, mais aussi d'échauffer notre âme aux joies de l'enthousiasme ; il s'agit enfin de cette sensibilité qui, pour ainsi dire, fait entrer en vibration tous les vrais artistes devant les beautés de la nature et de l'art.

Or, pas une profession, j'en suis convaincu, ne réclame ces rares facultés plus impérieusement que celle du comédien. Il a pour tâche, en effet, de traduire la vie intense, la vie profonde et pathétique, avec ses amertumes et ses gaietés, ses déchirements et ses joies : les théories de l'art pour l'art ne sont pas faites pour lui. Car, selon la belle définition de Littré : « La devise de l'art pour l'art est l'expression désespérée de natures artistes qui n'entendent plus l'écho leur répondre. » Or, les comédiens sublimes ont toujours entendu cet écho ; c'est lui

qu'ils ont écouté quand leur génie naissant cherchait la vraie route de l'idéal et c'est par lui qu'ils sont arrivés jusqu'aux sommets.

Ecoutez Talma parlant de Lekain : « Pour « arriver à ce but, il fallait que l'acteur eût « reçu de la nature une sensibilité extrême et « une profonde intelligence : et Lekain possé- « dait ces qualités à un degré éminent. En effet, « les impressions profondes que les acteurs « produisent sur la scène ne sont que le résul- « tat de l'alliance de ces deux facultés essen- « tielles...

« ... J'appelle encore sensibilité cette faculté « d'exaltation qui agite l'acteur, s'empare de « ses sens, l'ébranle jusqu'à l'âme et le fait « entrer dans les situations les plus tragiques, « dans les passions les plus terribles, comme « si elles étaient les siennes propres. »

Vous verrez plus loin combien cette opinion est conforme à celle que développe M. Souriau dans son chapitre : la *Suggestion des sentiments*. Que nous sommes loin des idées de Diderot !

Voici maintenant que Talma indique rapidement la théorie du « dédoublement de personnalité ».

« L'intelligence, qui procède et n'agit qu'a- « près la sensibilité, juge des impressions que « nous fait éprouver celle-ci ; elle les choisit,

« elle les ordonne, elle les soumet à son calcul.
« Si la sensibilité fournit les objets, l'intelli-
« gence les met en œuvre...

« La sensibilité, cette propriété de notre être,
« tout le monde la possède à un plus ou moins
« haut degré d'intensité ; mais, chez l'homme,
« que la nature a destiné à peindre les passions
« dans leurs plus grands excès, à rendre tou-
« tes leurs violences, à les montrer dans tout
« leur délire, on conçoit qu'elle doit avoir une
« bien plus grande énergie ; et comme toutes
« nos émotions ont avec nos nerfs un rapport
« intime, il faut que le système nerveux soit,
« chez l'acteur, tellement mobile et *impression-
« nable*, qu'il s'ébranle aux inspirations du poète
« aussi facilement que la harpe éolienne résonne
« au moindre souffle de l'air qui la touche.

« Si l'acteur n'est pas doué d'une sensibi-
« lité au moins égale à celle des plus sensibles
« de ses auditeurs, il ne pourra les émouvoir
« que faiblement ; ce n'est que par un excès
« de sensibilité qu'il parviendra à produire des
« impressions profondes, et à émouvoir même
« les âmes les plus froides... »

« On me pardonnera ici, sur ces deux quali-
« tés principales, la sensibilité et l'intelligence,
« une digression qui pourra servir de réponse
« à une opinion de Diderot. »

D'après Talma, la sensibilité est donc la qua-

lité maîtresse, celle qui prime toutes les autres ; les dons extérieurs, la taille, les traits, la voix, qui suffisent souvent à faire les médiocres, ne viennent qu'en second lieu pour faire les comédiens véritablement grands.

J'ai toujours été surpris que, dans les réponses au paradoxe, on ne l'ait pas d'abord ramené à ces deux points principaux :

1° Pour devenir un très grand acteur, est-il nécessaire d'être doué d'une sensibilité exceptionnelle ?

2° Dans l'exercice public de la profession, cette sensibilité doit-elle être employée ?

Ces deux points, Diderot semble prendre plaisir à les confondre sans cesse et cela donne à son œuvre quelque chose de vague, de décousu, qui en a toujours rendu, sans doute, la discussion fort pénible ; les défauts de ce génie encyclopédique y éclatent à chaque page : les arguments y sont noyés dans une avalanche d'idées parasites, éparpillés dans une quantité innombrable de longueurs, de contradictions, de digressions desquelles on arrive difficilement à dégager le véritable sujet.

M. Souriau, lui-même, n'est pas arrivé à se reconnaître dans ce chaos, et, comme la distinction que je viens de faire, entre les périodes de travail du comédien, ne pouvait lui échap-

per, voici comment il s'exprime dans son chapitre intitulé : « la Comédie du sentiment » :

« Considérons d'abord l'acteur dans la « période la plus active de son métier, quand « il prépare son rôle. Diderot ne semble pas y « avoir songé. Il ne nous montre l'acteur qu'au « moment où il entre en scène, ayant dans sa « tête son rôle tout composé, comme une leçon « apprise d'avance. »

En effet, Diderot ne nous montre pas l'acteur préparant son rôle ; cependant, on peut penser que deux ou trois phrases du paradoxe sur le fond même du débat sont assez nettes pour être regardées comme une réponse négative à la première des deux questions posées plus haut, et, en réalité, s'il en est ainsi, cela dispensait Diderot de répondre à la seconde.

Il dit, en effet, en parlant du comédien : « J'en exige, par conséquent, de la pénétration « et nulle sensibilité. »

Et il dit encore :

« Non, le comédien ne sent rien et n'a besoin « de rien sentir. Il s'écoute au moment où il « vous trouble, et tout son talent consiste, non « pas à sentir, comme vous le pensez, mais « à rendre si scrupuleusement les signes exté- « rieurs du sentiment, que vous vous y trom- « piez. »

Et encore, pour que la mesure soit comble :

« C'est le manque absolu de sensibilité qui « prépare les acteurs sublimes. »

Ces affirmations sont d'une telle netteté (au moins quand on les sépare du reste) qu'on peut reprocher à Diderot d'avoir omis les distinctions à faire, mais qu'on ne peut conserver le moindre doute sur l'intransigeance de son opinon, même en ce qui concerne le travail préparatoire du comédien.

M. Souriau, lui, ne néglige pas de séparer les deux points indiqués plus haut et il distingue la période de préparation de la période de représentation ; ses conclusions sont, d'ailleurs, les mêmes pour l'une comme pour l'autre : il constate l'emploi de la sensibilité dans les deux cas ; mais cette distinction apporte au moins dans cette partie de son œuvre une clarté qui manque souvent au *Paradoxe* et elle lui fournit des arguments plus raisonnés et plus précis.

Peut-être pourrions-nous ajouter à la rigueur qu'au cours des répétitions il est des phases où le *Moi* lucide s'efforce toujours et doit s'efforcer de travailler sans le secours du *Moi* passionné. Mais c'est là affaire de métier et d'habitudes qui varient suivant les acteurs et aussi les metteurs eu scène ; cela ne touche pas au fond même de la question et je ne voudrais pas sou-

lever une querelle de détail avec cette objection : on ne la résoudrait qu'en un chapitre spécial intitulé : le Travail du Comédien. (1)

Tout le chapitre sur « la suggestion des sentiments » serait à citer, et je regrette de n'en pouvoir donner ici que de simples extraits :

« Si minutieuses que soient les indications
« qu'il reçoit de l'auteur, du régisseur, de la
« tradition, le comédien a forcément quelque
« initiative. Devant le rôle qu'on lui met en
« main, il se trouve à peu près dans la posi-
« tion de l'exécutant à qui l'on pose sur son
« pupitre un morceau de musique. Il reste à
« préciser les nuances que l'auteur n'a pas
« marquées et que peut-être il n'avait pas ar-
« rêtées lui-même dans son esprit... On sait
« bien *en gros* quelle est la mimique de chaque
« passion. Mais quelle est la nuance d'intona-
« tion, le jeu exact de physionomie qui corres-
« pond à une situation donnée ? Cela, on ne
« peut le savoir de connaissance acquise, on
« ne peut l'inventer : il le faut demander à la
« nature même, et il n'y a qu'un moyen de la
« consulter, c'est de se donner, par un effort

(1) Sous ce titre pittoresque : Sur les Planches, mon excellent camarade Albert Lambert vient de publier un volume entièrement consacré à l'étude de la mise en scène et tout plein de documents intéressants sur le Travail du Comédien.

« d'imagination, le sentiment voulu. On com-
« mence par faire comme si l'on était ému ;
« peu à peu, on oublie sa propre comédie, et
« l'émotion vient. . . . .

« Voilà le rôle préparé. L'acteur, parfaite-
« ment maître de tous ses effets, arrive au
« théâtre. Va-t-il nous dire son rôle de routine,
« sans payer en rien de sa personne ? A partir
« du moment où il entre en scène, n'est-il plus
« qu'un automate remonté d'avance, qu'un
« phonographe qui porte avec lui son discours
« tout enregistré ? Non encore. Ce n'est pas
« ainsi qu'on joue la comédie. On ne prend pas
« une expression de physionomie comme on
« se mettrait un masque sur la figure, sans se
« donner à un degré quelconque l'émotion cor-
« respondante ; et d'autre part il est impossible
« que la simple reproduction des signes exté-
« rieurs de la passion n'en réveille pas l'image
« et le sentiment. Gardez pendant quelque
« temps une contenance abattue, vous vous
« prendrez forcément à cette comédie, et
« votre humeur s'assombrira peu à peu. Cris-
« pez les poings en poussant un cri de rage,
« vous sentirez passer en vous comme une
« onde de colère... Que l'habitude émousse à
« la longue ces sentiments ; qu'un comédien
« qui joue un rôle finisse par n'y plus prendre
« grand intérêt personnel, cela est fatal. Aussi,

« éprouvera-t-il de temps à autre le besoin de
« se stimuler intérieurement, de se remonter
« en quelque sorte, surtout quand il arrivera
« aux grandes scènes de son rôle, celles où le
« pathétique doit être porté à son maximum
« d'intensité... »

On voit que M. Souriau possède bien son sujet ; comme tout cela est vrai.

Je connais un acteur de drame, un très réel et très grand artiste, l'un de ceux que j'admire le plus ; aussi souvent que j'ai pu aller dans une salle le voir et l'applaudir, je l'ai fait ; j'ai eu en outre l'honneur de jouer plusieurs fois à ses côtés. Il est instruit et extrêmement intelligent. Il sait de son art tout ce qu'on en peut savoir, il est doué d'une physionomie exceptionnellement intéressante, et il a en outre un admirable tempérament d'acteur. Aussi a-t-il atteint quelquefois les effets les plus prodigieux. Mais il n'a jamais été sublime que lorsque les deux éléments, lucidité et passion, étaient chez lui en présence, je dirais presque en lutte. Dans le même rôle où je l'avais admiré, je ne l'ai pas reconnu les soirs où, par ennui ou par lassitude, il ne nous offrait plus que sa seule lucidité ; et pourtant elle était armée cette lucidité, comme pas une : tout ce que peuvent apporter les ressources du métier et la pratique de quarante années de théâtre, elle nous le

donnait sans marchander ; mais le fluide de l'artiste ne venait pas nous saisir et notre émotion s'arrêtait en route.

Tâchons de démêler encore dans le *Paradoxe* quelques-unes des raisons qui ont séduit les esprits.

Il y a d'abord la série d'anecdotes qui nous montrent les acteurs se livrant à des plaisanteries au milieu d'une scène pathétique. L'argument qu'on en tire peut sembler puissant aux personnes étrangères à notre profession ; il est presque enfantin pour quiconque a beaucoup joué la comédie.

Nous savons bien précisément qu'une des facultés de l'acteur en possession de son talent, c'est une extraordinaire promptitude à prendre, à quitter, à reprendre les sentiments qu'il exprime ; il modère et exaspère, il règle à son gré la chaleur qui est en lui. Je n'ai pas à examiner si cette faculté diminue la valeur de l'homme chez le comédien comme on l'a insinué ; cette question demanderait des développements qui ne trouveraient pas leur place ici.

Il ne s'agit que d'un fait, et ce fait me paraît certain. M. Souriau en a poussé la démonstration jusqu'à ses dernières limites lorsqu'il a dit : « L'état d'ironie n'est pas seulement conciliable avec la passion : il en procède et la suppose. »

Un autre argument, à peine indiqué dans le paradoxe, mais souvent repris et développé depuis, est celui-ci :

« C'est entendu, le tempérament vous sert à exprimer les passions des héros, mais vous reconnaissez ainsi qu'il vous faudra trouver dans votre propre fonds, les passions les plus viles, ou que vous demeurerez impuissant à les exprimer. »

Je laisse Talma répondre à cette objection, une de celles que les partisans du paradoxe opposent le plus dédaigneusement à leurs adversaires :

« Lekain puisa donc dans ses passions
« mêmes, un aliment à son talent. Quant aux
« caractères odieux et aux passions viles dont
« le type n'était pas en lui, car nul homme au
« monde ne fut plus honorable, il sut les pein-
« dre par analogie. En effet, parmi les pas-
« sions désordonnées qui dégradent la nature
« humaine, il en est qui se rapprochent par
« quelques points des passions vives et pures
« qui l'élèvent et l'agrandissent. Ainsi le senti-
« ment d'une noble émulation nous fait deviner
« ce que peut éprouver l'envie ; le juste ressen-
« timent des injures nous montre de loin les
« excès de la haine et de la vengeance. La
« réserve et la prudence nous mettent sur la

« voie de la dissimulation. Les désirs, les tour-
« ments, les inquiètes jalousies de l'amour en
« font concevoir toutes les frénésies et nous
« mettent dans le secret de ses crimes. Ces
« combinaisons, ces rapprochements sont le
« résultat d'un travail rapide, inaperçu de la
« sensibilité unie à l'intelligence, qui s'opère en
« secret chez l'acteur comme chez le poète, et
« qui leur révèle, bien que leur propre nature
« en soit étrangère, les noirs penchants, les
« passions coupables des âmes vicieuses et
« corrompues. »

En résumé, il semble que si Diderot et les autres ont voulu prouver que *perdre la tête* est le meilleur moyen de faire des sottises, il n'était pas utile de discourir si longuement sur ce sujet ; mais, d'un autre côté, par crainte de ces accidents, demander exclusivement à la possession de soi-même et à un sang-froid imperturbable les ressources d'un métier dont le principal but est d'exprimer les passions humaines, c'est nous conduire à une fâcheuse réaction et à la diminution de notre art.

Il ne me reste plus à parler, maintenant, que des travaux de M. Coquelin, et ce n'est pas sans une certaine hésitation que j'entreprends cette partie de ma tâche.

M. Coquelin est un maître, et il m'en coûte d'autant plus de combattre, sur ce point, ses

opinions que, dans les autres parties de sa brochure, je n'ai qu'à m'incliner devant les conseils qu'il donne à ses jeunes confrères ; et puis, à chaque ligne, il montre l'amour de sa profession, le désir d'en faire comprendre les difficultés, il est un défenseur du style, de la diction, de la forme, qu'on paraît vouloir ignorer, aujourd'hui, et dont on parle si légèrement ; tout cela me touche beaucoup, mais, sur le paradoxe, je sens trop fortement qu'il se trompe pour ne pas lui opposer tout l'amas des citations que j'ai accumulées plus haut, un peu contre lui, je dois le dire.

Je ne sais si j'ai vu très juste, mais une chose m'a frappé d'abord dans la comparaison des deux études de M. Coquelin, faites, je crois, à six années d'intervalle. Il me semble, qu'à l'inverse de tous les acteurs, il nous présente des affirmations un peu moins nettes dans la seconde que dans la première. Les acteurs, en effet, constatent et affirment en général les qualités de tempérament lorsqu'ils sont dans le premier feu de leurs débuts et lorsqu'ils sentent bouillonner en eux les ardeurs de la jeunesse ; plus tard, quand l'âge a refroidi tout cela, quand l'expérience bien documentée n'apporte plus que les souvenirs un peu éteints des émotions anciennes, ils nient l'utilité des forces dont ils sont bien obligés de se passer.

Tout au contraire, le temps écoulé n'a pas rendu M. Coquelin plus absolu à ce sujet. Dans l'*Art et le Comédien*, il nous disait : « Je tiens « que ce paradoxe est la vérité même, et je suis « persuadé qu'on n'est un grand acteur qu'à la « condition de se gouverner absolument et de « pouvoir exprimer à volonté des sentiments « qu'on n'éprouve pas, que l'on n'éprouvera « jamais, que selon sa propre nature on ne « pourrait pas éprouver. »

Cette profession de foi n'allait d'ailleurs pas sans certaines restrictions puisque nous lisons, çà et là :

— « De même que leurs douleurs servent « aux poètes à écrire de beaux vers, de même « les nôtres peuvent nous servir à créer de « beaux rôles. »

— « Une certaine excitation peut ne pas « nuire. »

— « Je ne veux pas nier ce qu'on appelle les « éclairs de génie. »

Mais enfin, dans la seconde étude, s'il y a encore de semblables réserves, nulle part il ne revient formellement à l'opinion de Diderot.

C'est qu'il a été séduit, un peu troublé peut-être, par une théorie qu'il emprunte à M. Alph. Daudet, et qui, avant le livre de M. Souriau, signalait ce phénomène de dédoublement que

nous constatons tous si facilement dans l'exercice de notre profession. M. Coquelin cherche alors à dégager le principe des deux éléments en présence chez l'artiste ; mais, dans l'application de la théorie, il me paraît se séparer radicalement de M. Alph. Daudet.

Le conteur, dit M. Alph. Daudet, a son *un* et son *deux* ; celui-ci, l'homme comme tout le monde, qui aime ou qui hait, qui jouit ou qui pâtit ; l'autre, qui plane au-dessus, impassible, qui, dans les plus graves émotions, observe, étudie, prend des notes en vue de ses créations futures.

Mais, c'est là très exactement la théorie exposée par M. Souriau !

Voyez, maintenant, combien M. Coquelin en altère le sens quand il veut s'en servir au profit de son opinion :

« Pour faire œuvre d'art, dit-il, le peintre a « les couleurs, une toile et ses pinceaux ; le « sculpteur a la terre, l'ébauchoir, le ciseau ; « le poète a les mots et la lyre, c'est-à-dire le « rythme, le nombre et la rime ; l'art diffère « selon l'instrument. Eh bien : l'instrument du « Comédien, c'est lui-même.

« La matière de son art, ce qu'il travaille et « pétrit pour en tirer sa création, c'est sa pro- « pre figure, c'est son corps, c'est sa vie. Il « suit de là que le Comédien doit être double.

« Il a son *un*, qui est l'instrumentiste ; son « *deux*, qui est l'instrument, etc., etc. »

Mais les couleurs, la terre, l'ébauchoir, la figure du Comédien, son corps, je ne vois là que des *outils* ! Ce n'est pas parce qu'il avait tels ou tels pinceaux, ou telles couleurs, ou tels procédés de peinture, qu'un Millet a fait l'*Angelus*, c'est parce qu'il avait une âme d'artiste et de poète ! Ce n'est pas parce qu'il a les mots, ni l'habile maniement des phrases que Daudet a écrit *Jack*, *Sapho* et l'*Arlésienne*, c'est parce qu'il y a aussi en lui un homme « qui jouit ou qui pâtit, qui aime ou qui hait ! »

Dans l'*Art et le Comédien*, M. Coquelin dit que « l'opinion qu'il soutient a été celle de tous les comédiens véritablement grands : Talma, Rachel, Samson, Régnier, Madame Dorval même. »

Je sais qu'il vient de parler de la nécessité d'un bon travail préparatoire, et je ne voudrais pas, par une citation tronquée, dépasser de parti-pris les intentions qu'il a eues. Mais la phrase, telle qu'elle est présentée, semble bien donner une conclusion à toute la partie de l'étude sur le paradoxe, et l'auteur semble abriter le tout derrière ces illustres témoignages.

S'il en est ainsi, j'ai montré longuement combien il se trompait en ce qui concerne

Talma, l'adversaire le plus déclaré de Diderot. Pour Rachel, je ne puis rien dire. Il est très vraisemblable que Madame Dorval enfermait ses débordements de passion dans les limites que lui indiquaient et son travail et son talent; elle n'en a pas moins laissé la réputation d'une actrice douée de la sensibilité la plus excessive.

Quant à Régnier et Samson, ils étaient professeurs : leurs sentiments, comme je l'ai indiqué, pouvaient être influencés par les besoins de l'enseignement. Comme on n'apprend pas à avoir du tempérament, ils n'avaient à s'en occuper chez les jeunes gens qu'ils dirigeaient que pour en réprimer les écarts, d'où on pouvait conclure qu'ils en blâmaient l'emploi ; et cependant tous les deux n'ont pu aboutir qu'au mot de Molé : « garder sa tête, livrer son cœur. »

En somme, je ne crois pas que l'art puisse se borner à la virtuosité seule ! Je ne crois pas que : beaucoup comprendre empêche de beaucoup sentir, et je dis que si la faculté qui peut faire découvrir les beautés d'une œuvre devient un obstacle dans l'expression de ces beautés, c'est qu'elle est mal dirigée !

Au théâtre, comme dans tous les arts, la lutte s'établit nettement aujourd'hui entre les *habiles* et les *sincères*. Diderot tient pour l'habileté, c'est pourquoi je trouve son paradoxe dangereux.

Lorsque la flamme est seule, elle peut souvent se confondre avec la folie, je le sais, mais l'habileté seule ne saurait faire les très grands artistes : il en faut une certaine dose pour mener à bien une œuvre d'art, mais quand elle n'est pas soutenue par l'inspiration, enveloppée par le charme d'une personnalité sensible, dissimulée sous la fraîcheur des sensations originales, elle n'arrive à faire que de bons ouvriers.

Il semble que ce soit là des lieux communs d'une extrême banalité, et pourtant ceux-là même qui disent tenir ces affirmations pour des axiomes, sont trop souvent prêts à s'incliner devant le travail d'un jongleur d'art !

Allez à une exposition de peinture et comptez les amateurs qui s'extasient sur le charme naïf d'une figure, sur la poésie ou sur la profondeur du sentiment contenue dans un tableau, vous en trouverez fort peu ; car de telles façons d'admirer sont déjà la vraie marque d'instincts supérieurs ! En revanche, combien de fois entendrez-vous dire autour de vous : « Comme c'est fait, — comme c'est amusant, — quelle patte, est-ce troussé, etc., etc. » C'est que malheureusement, ce qu'on appelle l'art n'est pas toujours « la nature interprétée par une âme pour d'autres âmes », suivant une belle expression de M. Deschanel.

Le public d'aujourd'hui ne saurait plus être

naïf et se borner à chercher des impressions ; il se mêle de ce qui ne le regarde pas ! ! Il veut absolument savoir « *comment c'est fait* ! » Toutes ses prétentions artistiques se bornent souvent là et la roublardise de l'exécutant trouve à qui parler chez le soi-disant amateur !

Pas plus que les peintres ou que les sculpteurs, les Comédiens ne sauraient plaire aux délicats, lorsque chez eux le métier l'emporte trop visiblement sur le reste.

La part de métier indispensable qui existe chez les grands est un métier tout personnel pour ainsi dire, et non une série d'artifices tirés de moules connus, usés par le temps et devenus conventionnels.

L'homme vraiment supérieur est précisément celui qui trouve le point précis où l'habileté et la sincérité peuvent non seulement ne pas s'exclure, mais encore se servir l'une et l'autre et c'est la conclusion dernière de cette étude. Cette conclusion est évidemment celle de M. Souriau, c'est celle de Molé et celle de Talma. Je ne crois pas qu'on puisse s'en écarter sans risquer de se diminuer un peu.

Je n'avais pour but, en commençant ce travail, que de signaler à la *Revue d'art dramatique* le livre de M. Souriau ; je me suis laissé entraîner beaucoup plus loin que je ne l'aurais voulu : mais, à défaut d'autorité, je sens en

moi des convictions trop fortes pour pouvoir leur résister. C'est dans la fréquentation assidue et passionnée des poètes, des musiciens, des peintres, des sculpteurs que ces convictions se sont formées et j'ai pensé que si nous ne voulions pas admettre pour nous, Comédiens, les vérités qui dominent les autres arts, nous ferions sagement de renoncer à ce titre d'artistes que nous nous octroyons si facilement et si généreusement ; nous n'en serions pas dignes et nous devrions nous contenter d'être de simples amuseurs.

Au théâtre et en dehors du théâtre, j'ai connu des artistes auxquels, dans les périodes de doute, il n'a manqué qu'une voix pour leur crier : *sois sincère*. Ils se sont perdus à jamais parce qu'ils se sont proposé l'habileté pour but.

En dehors de notre art, dont l'importance est peut-être trop relative, hélas ! parce qu'il est éphémère, il est bien probable que les vrais grands artistes doivent voir avec une profonde mélancolie, restreindre toute chose au champ de la réflexion et de l'expérience ; certes, les qualités qu'on en tire sont admirables, indispensables ; elles suffisent à faire un grand savant — et encore, pas toujours, peut-être — elles sont impuissantes dans tous les cas à faire à elles seules un artiste sublime.

Pour atteindre ce but suprême, je crois qu'il faut avoir avant tout la *sincérité*, non seulement cette sincérité d'observation qui nous fait considérer loyalement les phénomènes de la vie, mais celle qui vient des profondeurs de notre être.

Ce mot m'apparaît plus beau pour un artiste que celui-là même de vérité que nous répétons sans cesse comme si nous l'avions inventé et dont la préoccupation a peut-être égaré quelques esprits étroits.

Derrière cette flamboyante étiquette « vérité », s'abritent si souvent les impuissants pour rapetisser les grandes choses, qu'on pourrait dire parfois en paraphrasant un mot célèbre : « O vérité, que de crimes on commet en ton nom. »

D'ailleurs, puisque c'est à la vérité que nous aspirons, la sincérité est la seule route qui nous y conduira ! Mais il me semble qu'elle est plus encore qu'un moyen et elle m'apparaît, pour un artiste, comme une forme supérieure de la vérité elle-même.

La sincérité dans la simplicité, n'est-ce pas là ce qu'il faudrait répéter sans cesse aux jeunes artistes, quels qu'ils soient ; ne devrait-on pas ramener à ces termes tous les enseignements d'art.

Aux Comédiens en particulier, on dirait en outre : L'effet, dans le sens élevé du mot, c'est

la communion complète et légitime entre la scène et la salle, sans duperie comme sans complaisance, c'est le point de contact entre la foi de l'interprète et la foi du spectateur. Efforcez-vous de mettre une émotion dans une recherche de vérité et vous atteindrez le but, en admettant d'ailleurs que vous ayiez les outils nécessaires, c'est évident.

Ce ne sont pas de semblables paroles que j'ai entendu le plus souvent répéter dans ma carrière ; la plupart des professeurs et des metteurs en scènes que j'ai connus les trouveraient sans doute trop exempts de procédés et entachés de pédantisme, car ils ne s'aperçoivent pas, en général, que ce sont leurs formules qui sont pédantes précisément parce qu'elles ne s'appuient jamais que sur des procédés vulgaires et rétrécis et non sur des larges vues d'ensemble.

Quand tous les acteurs seront sans flamme et tous les spectateurs sans naïveté, quand le Comédien n'apportera que des documents et le spectateur que des facultés d'analyse, le théâtre aura cessé de vivre : il faudra que nous nous contentions du spectacle ! Certains directeurs auront conquis alors ce titre de Barnum auquel ils semblent aspirer si fort. Quant à moi, je vois clairement dans cet avenir la diminu-

tion, l'avilissement de l'artiste dramatique ; c'est pourquoi je suis heureux que M. Souriau, sans d'autre but que de servir la vérité scientifique, ait combattu victorieusement l'œuvre de Diderot.

Cette œuvre serait certainement funeste le jour où, cessant d'être considérée comme un simple paradoxe, elle deviendrait un article de foi pour les aspirants comédiens, car elle est destructive de toute sincérité, de toute passion ; elle laisse les artistes à la moitié de leur route et, les réduisant à la notation des contours, leur interdit d'exprimer le fond et l'essence même des choses.

L'ENSEIGNEMENT DE RÉGNIER

A mon Ami LOUIS LELOIR

SOCIÉTAIRE DE LA COMÉDIE FRANÇAISE

J'ai lu les portraits si vrais et si vivants que tu as consacrés à nos professeurs disparus. Chacun d'eux est marqué de traits bien précis qui lui donnent son caractère distinctif. J'y ai retrouvé l'indifférence aimable de Bressant, l'indépendance un peu trop rébarbative de Monrose et enfin l'activité toujours en éveil de Régnier. C'est le portrait de ce dernier qui devait me frapper le plus : j'y ai lu entre les lignes ce que depuis longtemps je soupçonnais. Régnier fut ton vrai maître et c'est un peu à lui sans doute que tu dois la sûreté de ton talent.

J'ai eu l'occasion, un jour, d'affirmer la haute valeur de son enseignement ; on me pousse à ajouter mes souvenirs aux tiens et à parler encore une fois de nos premières études théâtrales ; je m'y résigne, tout à fait sûr d'être d'accord avec toi, mais, crois-le bien, je n'ai pas la prétention de te rendre le service que tu demandais à notre ami Truffier. Comme lui, sans doute, j'ai trouvé ton dessin tout à fait achevé et je ne ferai que délayer pour ainsi dire ce que tu as résumé d'une manière si pittoresque et si fidèle.





C'est là un jugement bien légèrement porté ; on en avait fait un cliché dont le temps n'a pas eu entièrement raison.

Je voudrais, dans la mesure de mes forces, contribuer à détruire cette injuste légende, car les faibles inconvénients d'un despotisme, un peu exagéré sans doute, ne doivent pas faire oublier les incomparables mérites d'un enseignement merveilleux.

En 1885, lors de la mort de mon maître, j'eus l'occasion déjà de parler de sa classe du Conservatoire. M. F. Sarcey, dans un article nécrologique, ayant fait allusion à ces reproches qu'on adressait au professeur et ayant demandé impartialement des documents d'élèves propres à éclairer la question, je lui écrivis la lettre suivante qu'il publia en entier dans les colonnes du *Temps* (1) :

« Monsieur,

« Voulez-vous permettre à un modeste élève de Régnier de dire son petit mot dans la question d'enseignement dramatique qui se trouve soulevée par votre article de dimanche ?

« Je songeais à mon maître, l'autre soir, en voyant jouer le IVe acte de *Ruy-Blas*. Quel que soit le jugement que l'on porte sur la façon dont Coquelin représente extérieurement le

(1) *Temps* du 18 mai 1885.

personnage de Don César, il est un point sur lequel tout le monde était d'accord samedi : l'artiste est admirable de *diction;* sa voix est non seulement large, étoffée, mais elle a une incomparable richesse d'inflexions ; elle a la force et elle a en même temps la souplesse, la variété et la finesse la plus pénétrante. Je songeais donc, en admirant toutes ces merveilleuses ressources d'un grand comédien, et je me disais que, malgré toute son intelligence, sa force de travail, son puissant instinct des choses du théâtre, jamais Coquelin n'eut joué aussi si magistralement cet acte si, dès le commencement de sa carrière, tous ses dons n'eussent été bien dirigés et si, dès le Conservatoire, il n'avait eu le bonheur de pouvoir *apprendre... à apprendre.*

« Apprendre à apprendre, voilà les mots qu'aimait à répéter M. Régnier, le grand mot par lequel il résumait les tendances de son enseignement. Il cherchait à nous faire penser, il s'efforçait de nous habituer à garder pendant une période de dix lignes, s'il le fallait, cette pensée qu'il nous avait fait trouver au fond de la phrase ; il nous contraignait à chercher le mot de valeur et à le mettre en lumière, et enfin, comme les meilleures voix n'étaient jamais assez fines pour les intentions pénétrantes qu'il leur demandait, il nous faisait faire,

pour ainsi dire, les gammes de la diction. Il est bien probable, voyez-vous, que Coquelin, s'il eût été livré à lui-même, avec l'admirable voix qu'il a reçue du ciel, aurait demandé à cette richesse d'organe tous les effets *faciles* qu'il devait lui fournir ; mais alors !!! Adieu la variété, adieu les finesses d'intonation, adieu les inflexions qui enfoncent la pensée comme avec une vrille dans l'esprit du spectateur, adieu la netteté, la clarté de la phrase ; tout, tout au déblayage et à la terrible détente à la fin du couplet.

« Régnier lui a appris *à enfoncer sa bêche*, comme il disait, à creuser l'inflexion et à la faire pénétrer jusque dans les recoins les plus sombres de la pensée, et non seulement à faire porter le mot au-delà de la rampe, mais encore à l'enfoncer comme un coin dans la tête de l'auditeur. Cette finesse d'intonation que Mlle Reichemberg, par exemple, possède à un si haut degré, Régnier en faisait *la tyrannie de son enseignement* et le despotisme qu'on lui a tant reproché était là tout entier. Il fallait aller jusqu'au fond de la phrase. C'était un supplice pour les voix et, disons-le, pour les intelligences paresseuses, car si les sots ne voyaient là qu'une ridicule chanson, les élèves mieux avisés découvraient une pensée juste, élevée et pénétrante qu'avaient mûrie quarante années d'études et

de réflexions. Et d'ailleurs ne faut-il pas *musicalement,* pour ainsi dire, accoutumer l'oreille à percevoir et la voix à rendre dans tous ses contours une intonation donnée ? Comment, disait M. Régnier, si vous ne pouvez pas prendre la *note* que je vous donne, comment parviendrez-vous à vous débrouiller au théâtre devant deux auteurs, un directeur, un metteur en scène qui vous demanderont chacun une interprétation différente ?

« Pour moi, je sais bien que, depuis mon départ du Conservatoire, il ne s'est pas écoulé un jour sans que j'aie senti plus fortement combien mon vieux maître avait raison et sans que ma reconnaissance pour lui se soit augmentée.

« Je puis le dire avec d'autant plus de force que j'ai résisté parfois à ce que son enseignement avait d'absolu, et que son intransigeance m'a peut-être fait éprouver un dommage momentané.

« Mon maître me disait un jour :

« On vous reproche à tous de m'imiter ; je ne « sais si cela est vrai et si quelquefois, hélas ! « cela vous porte préjudice au Conservatoire, « mais ce que je puis vous affirmer, c'est que « vous vous débarrasserez en quelques mois « de cette imitation, si elle existe, que votre « personnalité prendra le dessus, et que vous « aurez du moins à votre disposition une partie

« du bagage qu'il m'a été donné de recueillir
« dans ma carrière. »

« Je suis persuadé qu'il avait raison. Tout, chez Régnier, était hautement militant, les qualités de son enseignement n'étaient pas de l'ordre négatif, et c'est la valeur même de cet enseignement qui a rendu la critique si facile et ardente. Avec lui, il fallait *prendre parti* parce qu'il prenait parti toujours et quand même : il avait horreur du vague !

« Il s'est trompé parfois, bien certainement, mais dans quel art est-il plus difficile d'être impeccable que dans cet art d'interprétation dans lequel on ne choisit pas l'œuvre à faire? Je crois bien qu'au fond Mlle Mars et les célèbres comédiens qui l'entouraient ne devaient pas comprendre grand'chose à *Hernani*. Mais quand un artiste est supérieur par quelque côté, je pense qu'il vaut mieux exalter cette supériorité que de s'acharner sur les lacunes inévitables de son intelligence.

« Permettez-moi, monsieur, de ne pas signer cette lettre, pour deux raisons. La première, c'est que vous demandez l'avis de Coquelin ou de Saint-Germain et que vous donner le mien pourrait vous paraître une forte marque de vanité ; la seconde, c'est que vous pourriez penser peut-être que je ne suis pas un exemple assez convaincant de l'excellence de cet ensei-

gnement pour me permettre d'en prendre si longuement la défense. »

On voit dans cette lettre quelles heureuses trouvailles d'expressions avait Régnier pour ramasser en peu de mots les tendances de sa méthode : *apprendre à apprendre, enfoncer sa bêche* étaient des locutions qu'il aimait à répéter et qui donnaient à sa pensée une clarté soudaine et une plus grande énergie. Si j'ajoute qu'il poussait parfois le pittoresque de l'expression jusqu'à une très légère trivialité, je dois dire aussi qu'il était la distinction même comme esprit et comme langage, tout à fait différent en cela d'un Monrose ou d'un Beauvallet qui parlaient gros... et gras, sans utilité pour leur démonstration.

« *Allons donc, mon enfant, ça manque d'oignon !* disait Régnier à une soubrette qui lui répétait Marinette du *Dépit Amoureux*, comme si elle eût joué Lucile. »

Soyez donc sur vos pattes, se plaisait-il à répéter aux jeunes comédiens dont les pieds, les jambes ou les bras semblaient ne pouvoir jamais connaître l'immobilité, dont la tête tournait sans cesse de droite à gauche et de gauche à droite, dont les regards n'étaient pas assurés ; et, pour ceux-là qui ne se contentaient pas de prendre l'expression dans le sens trop strict du mot, il

donnait ainsi d'un seul coup et d'une façon imprévue et inoubliable, l'un des plus grands secrets de ce qu'on nomme l'*autorité* au théâtre.

L'une des principales forces de Régnier comme professeur lui venait de sa passion pour l'enseignement. C'est là, je crois, une qualité bien rare aujourd'hui. Il la possédait, paraît-il, dès son entrée au Conservatoire, en 1855, alors qu'il était encore très absorbé par la Comédie Française; mais cette ardeur ne devait pas s'éteindre avec l'âge, et toutes les activités de sa nature nerveuse s'employèrent au professorat dès qu'il eut cessé de monter sur la scène.

Les classes ne lui suffisaient jamais ; à la fin de chacune d'elles, surtout vers l'époque des concours, il emmenait son élève favori ou celui qui ne lui semblait pas assez prêt et, bras dessus, bras dessous, à travers l'encombrement des boulevards, voilà le maître et l'élève qui recommencent, à voix basse, la leçon interrompue. Vingt fois, quarante fois il faut répéter la terrible petite phrase dont M. Régnier n'est pas satisfait; on ne lui a donné jusqu'à présent qu'un à peu près, il faut arriver à la précision d'une inflexion impitoyable. Puis, toujours à mi-voix, on recommence toute la scène glissée, comme une confidence, à l'oreille de Régnier

qui écoute tout en marchant d'un pas nerveux, le dos un peu courbé, la tête légèrement penchée sur l'épaule, les yeux bleus pleins d'une vie extraordinaire.

Je l'ai vu, un jour, pour se dérober à la foule, entrer sous une porte cochère, faire recommencer une période; puis, emporté par l'ardeur étonnante de son tempérament, poser son chapeau sur une sorte de borne qui se trouvait là, et dire presque toute la scène dans un emportement merveilleux. Il avait alors plus de 70 ans et, à cette époque cependant, le plus agité de ses élèves, — j'ai nommé Galipaux — n'eût pas franchi plus rapidement les quelques marches qui conduisaient à la petite scène de la rue Bergère, lorsque le maître impatienté voulait faire reprendre un jeu de scène mal exécuté.

Avec cette passion pour l'enseignement, Régnier devait être un des plus ardents défenseurs du Conservatoire ; il croyait profondément à l'utilité des classes de comédie, et nous disait sans cesse combien il regrettait de n'avoir pas eu de professeur dans sa jeunesse.

« J'ai dû apprendre taut seul ce que je sais, « répétait-il, n'ayant jamais reçu qu'une seule « vraie leçon — de Baptiste. Que de temps « gagné si j'avais eu un maître qui m'eût fait

« saisir en quelques heures ce que je devais
« mettre des années à comprendre. »

Si nous admettons que les jeunes puissent acquérir quelque chose en étudiant leurs aînés, l'argument paraît sans réplique. En effet, pourquoi leur arracher par lambeaux les secrets de leur talent, quand on pourrait recevoir d'eux la quintessence de leurs observations et le résumé de leurs travaux ?

Une anecdote sur Talma vient à l'appui de cette théorie. Au début de sa carrière, l'illustre tragédien ne se rendit pas facilement maître de sa respiration ; il s'épuisait vite lorsqu'il avait à jouer une scène un peu longue, et il remarquait d'autre part que Monvel « un petit homme fluet sans force et sans organe (1) » semblait arriver presque sans fatigue à la fin des rôles les plus durs, grâce à son habileté pour ménager et renouveler son souffle.

On raconte qu'alors Talma eut l'idée de se cacher dans le trou du souffleur lorsque Monvel jouait, et que de là, il surprit peu à peu les secrets qui firent plus tard de sa respiration, un des grands éléments peut-être de sa puissance tragique. Ces secrets, il nous les révèle dans une note de ses *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*.

(1) Mémoires de Mlle Clairon.

La mémoire de M. Régnier était fertile en anecdotes de ce genre sur Talma, qu'il avait approché souvent dans son enfance et sa première jeunesse, et dont il avait gardé un souvenir très précis. Il nous disait que les statues et les portraits du tragédien ne peuvent guère nous donner aujourd'hui une idée de ce qu'était sa physionomie. Il y manquait le regard, dont la puissance était prodigieuse : « Ses yeux
« bleus avaient, nous disait souvent notre maî-
« tre, une faculté que je n'ai connue que chez
« lui : ils étaient changeants comme ceux des
« fauves, et dans la colère surtout, ils prenaient
« tout à fait une couleur différente ; alors l'œil,
« très doux au repos, devenait parfois d'une
« cruauté extraordinaire. »

Il nous apprenait aussi de curieux détails d'interprétation : par exemple, lorsqu'il parlait *du mot de valeur*, il ne manquait jamais de nous conter une trouvaille de Talma dans *Othello*. Ch. de la Rounat, sur les indications que je lui ai fournies, l'a mentionnée longuement dans une biographie de Régnier (1), mais sans indiquer très exactement la portée de la leçon que nous donnait ainsi notre maître.

Dans l'*Othello* de Ducis il y a à la 1re scène du

(1) Etudes dramatiques.

ɪvᵉ acte, une tirade qui se termine par les vers suivants :

S'il faut qu'à ce rival Hédelmone infidèle
Ait remis ce bandeau... Dans leur rage cruelle
Nos lions du désert, sous leurs antres brûlants
Déchirent quelquefois les voyageurs tremblants ..
Il vaudrait mieux pour lui que leur faim dévorante
Dispersât les lambeaux de sa chair palpitante
Que de tomber vivant dans mes terribles mains.

Les autres interprètes d'*Othello*, après avoir fait un sort à toutes les expressions emphatiques dont ce morceau est farci, avaient coutume de faire terriblement sonner les *terribles mains* avec une folle dépense de vibration sur les *r*, c'était l'effet!! et quand Régnier demandait à ses élèves : où est *le mot de valeur?* leur réponse était souvent d'accord avec cette vulgaire tradition. Lorsque Talma, le 21 mars 1825, reprit cette tragédie, qu'il n'avait pas jouée depuis vingt ans, il n'insista pas sur les lourdeurs de la période, mais arrivé au mot *vivant*, il s'arrêta imperceptiblement, l'œil prit cette expression de cruauté qu'il rendait si puissamment, et la pensée continue dans ce mot *vivant* jaillit de la phrase avec une telle force, que les applaudissements partirent de tous les côtés de la salle. Le public avait compris dans le regard, dans l'intonation du grand artiste, combien Othello savourerait sa vengeance *pourvu que son rival fût vivant.*

Ennemi des sonorités vagues et des effets de voix, Régnier insistait sur ces démonstrations et nous prouvait ainsi combien le mot sans la pensée restait vide et creux, en dépit du bruit qu'en pouvait tirer un organe puissant.

Baptiste, Potier, Brunet, étaient des noms qu'on entendait souvent répéter à la classe, et qui nous apportaient entre deux leçons des anecdotes charmantes et instructives. Mais après Talma, le comédien dont M. Régnier aimait le plus à nous parler, était celui qui fut précisément le véritable maître de Talma, Monvel, l'auteur des *Victimes cloîtrées*, de l'*Amant bourru*, de *Blaise et Babet*, etc., etc., l'incomparable interprète d'Auguste de *Cinna*, le père de Mlle Mars.

Il nous disait comment cet admirable artiste savait tirer du fond d'un texte des intentions qu'on avait ignorées jusqu'à lui, et auxquelles les auteurs eux-mêmes n'avaient jamais songé.

Un exemple :

Dans *Mithridate*, de Racine, à la scène II du IIe acte, le roi s'adressant à ses enfants leur dit :

Princes, quelques raisons que vous me puissiez dire
Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,
Ni vous faire quitter en de si grands besoins
Vous le Pont, vous Colchos confiés à vos soins.

Avec ces quatre vers, les premiers du rôle,

notez-le bien, Monvel indiquait immédiatement sa préférence pour l'un de ses fils. *Vous le Pont*, disait-il sévèrement à Pharnace, puis se tournant vers Xipharès : *Vous Colchos*, ajoutait-il d'une voix affectueuse, et dans l'inflexion le spectateur entendait : Comment avez-vous pu faire cela, vous, mon fils bien-aimé.

Ainsi l'artiste se pénétrait si bien des sentiments de son personnage, que dès son entrée en scène, il le faisait vivre avec des mots restés neutres jusqu'alors.

Il y avait une autre raison à la tendresse particulière que Régnier portait au souvenir de ce grand artiste ; c'est qu'il lui fournissait les arguments les plus décisifs sur le rôle de l'intelligence chez les comédiens, rôle qui lui avait toujours semblé prépondérant : il s'en est longuement expliqué dans un volume qui ne parut qu'après sa mort (en 1887, je crois), et qui, sous le titre de « *Souvenirs et Etudes de Théâtre* », contient des pages bien intéressantes sur de célèbres comédiens et comédiennes. Le volume commence par un chapitre que Monvel emplit presque entièrement et se termine par une étude sur Talma. Mais il ne nous transmet, hélas ! qu'une bien faible partie des souvenirs et documents que mon maître avait rassemblés dans sa longue carrière.

4

Si, dans ce livre, il nous parle de la diction du vers tragique d'une manière générale, il ne nous donne guère de renseignements sur sa façon d'entendre l'interprétation des rôles classiques. Il avait commencé pourtant un travail considérable sur Molière dont il voulait publier les œuvres en une édition qui se fut appelée, je crois, *Le Molière des Comédiens*. Plusieurs fois, dans son bureau de l'Opéra, où il était directeur de la scène, il m'avait parlé de ce travail, il m'en avait montré le plan, m'avait dit, je crois, que Tartuffe était terminé et m'avait lu un jour une préface qui contenait des conseils généraux aux comédiens et qui m'avait semblé fort remarquable. Son intention était de donner, pour chaque pièce, d'un côté le texte de Molière et de l'autre une indication de la pensée pouvant conduire l'interprète à l'inflexion exacte.

Quel dommage qu'il n'ait pu achever cet œuvre ! Quels trésors d'érudition théâtrale cet homme a emportés avec lui ! Les fragments terminés ne sont-ils pas suffisants pour qu'on nous les fasse connaître et ne pourrons-nous en profiter un jour ?

On voit que Régnier avait fait de la tragédie une étude toute particulière et, s'il a été le maître de Coquelin, il eut pu être aussi celui d'une Rachel ; il ne lui a manqué que de la rencontrer. Mais pour connaître toute sa souplesse il

fallait lui entendre indiquer une scène du théâtre contemporain, la *Princesse Georges*, par exemple. Je dirais combien alors il était moderne, si on ne faisait aujourd'hui un tel abus de ce mot, et si je ne pensais qu'on est toujours très moderne quand on est très vivant : Desclée l'a bien prouvé.

La façon d'exprimer les passions ne porte pas de date, parce que ce ne sont pas les tics d'une époque qui la composent. Si on est rien que moderne au sens actuel du mot, on ne va pas bien loin en art. L'enseignement de Régnier ne pouvait pas vieillir parce qu'il était sincère.

Lisez les articles qu'on fait aujourd'hui sur Mlle Réjane, sur ces sursauts de passion, ces accents imprévus qui sont un des côtés de son talent ; certes, son originalité d'artiste lui a apporté bien des éléments, mais n'est-il pas possible aussi que son maître ait autrefois déposé en germe dans son cerveau une partie de ce qu'elle y retrouve aujourd'hui mûri par le temps ?

Ce sont précisément ces soubresauts, ces attaques un peu saccadées et soudaines qui ont fait quelquefois accuser Régnier d'avoir usé dans son jeu d'une quantité de ficelles ; je ne puis me permettre de combattre cette accusation, n'ayant vu jouer l'artiste que très peu (sur la scène du Théâtre Français du moins) et



lorsque je n'étais qu'un tout jeune homme. Ce que je puis dire, toutefois, c'est qu'il n'y avait pas trace de ces prétendues ficelles dans son enseignement. Il coupait souvent la phrase en fragments égaux sur lesquels revenait nerveusement la même inflexion et on appelait cela son procédé ; c'est à peu près ce que Lekain, disait-on, faisait sur ces vers d'Andromaque :

> Et ne m'avez-vous pas
> *Vous-même, ici, tantôt,* ordonné son trépas ?

On pourrait appeler cela *enfoncer le même clou* et je crois que les gens nerveux parlent souvent ainsi.

Non, Régnier savait que dans l'art théâtral pas plus que dans les autres on n'arrive très haut avec des procédés et il les répudiait.

Penser et surtout, dans l'expression, aller jusqu'au bout de cette pensée, toute sa méthode se résumait là. Il cherchait à prouver que les aspirants artistes ne vont jamais qu'à la moitié du chemin et il nous contraignait à achever la route commencée.

Reste à savoir si ce travail devait toujours être fait sur ses pensées à lui et s'il ne devait pas quelquefois tenir un plus grand compte de celles que lui apportaient ses élèves (!!!) Peut-être avait-il de bonnes raisons pour croire que ses inflexions étaient les meilleures, ayant pris

la peine de les choisir parmi beaucoup d'autres.

Quoi qu'il en soit, je ne vois guère quelle personnalité il a pu étouffer.

Voici, en dehors des nombreux élèves qu'il eut dans tous les théâtres (1), ceux qu'il a formés au Conservatoire : Coquelin aîné, Mme Devoyod, Rosélia Rousseil, Marie Lloyd, Porel, Seveste, Boucher, Marie Samary, Coquelin cadet, Joumard, Mlle Reichenberg, Gabrielle Tholer, Dupont-Vernon, Blanche Barretta, Mlle Bartet, Alice Lody, Mlle Réjane, Marie Kolb, Juliette Girard (qui plus tard abandonna la comédie pour devenir l'étoile d'opérette que Paris a si souvent applaudie) ; Silvain, Mme Amel, Brémont, Philippe Garnier, Galipaux, etc., etc.

On voit si cette liste contient des natures diverses et si le maître les a coulées dans un moule monotone. Quelle vraie personnalité d'ailleurs est étouffée par un enseignement

(1) Mme Emma Fleury, que Régnier fit débuter à côté de lui à Londres et qu'il fit engager ensuite à l'Odéon, puis à la Comédie-Française ; Mme Broisat, la remarquable sociétaire du Théâtre Français, à laquelle Régnier s'intéressa particulièrement dès son début en province ; Mmes Grivot, Croizette, lorsqu'elle était à la Comédie ; Tallendiera, qui ne fit que paraître au Gymnase ; Mme Paul Mounet qui a quitté le Théâtre, après avoir débuté au Théâtre Français et à l'Odéon, etc., etc.

d'art. Supposez un instant que M. Mounet-Sully ait appartenu à la classe de Régnier ; le pire qui eut pu arriver, c'est que le maître et l'élève se séparassent sans s'être compris. L'élève eut souffert sans doute, au Conservatoire, d'une trop rude discipline, mais y aurait-il perdu ses admirables qualités? Je crois fermement, quant à moi, qu'il eut parcouru plus vite encore les étapes qui l'ont conduit jusqu'à l'incomparable interprétation d'Œdipe Roi et que, par des victoires plus rapides de son talent sur son génie, il fut arrivé quelques années plus tôt à cet équilibre indispensable entre, d'une part, les dons extérieurs et la chaleur de l'âme et, d'autre part, les facultés nécessaires pour mettre au point une œuvre d'art, quelle qu'elle soit.

La Diction des Vers

A l'Interprète impeccable des poètes, à Sarah Bernhardt.

Madame et chère grande artiste,

Permettez-moi de vous dédier cette modeste étude sur l'art que vous illustrez et dont vous avez été la muse incomparable dès vos premiers pas sur la scène. La voix de Zanetto a enchanté ma première jeunesse, et il m'a fallu vous entendre dans Dona Sol *et dans la douce reine* Dona Maria de Neubourg, *pour retrouver toute la force des divines impressions que le* Passant *avait laissées en moi.*

Vous ne pouvez vous plaire beaucoup aux théories, car vous savez trop que ce sont les instincts, bien plus encore que l'éducation, qui font les grands artistes. Aussi ne me suis-je pas proposé, dans ces quelques pages, la recherche d'immuables principes, que répudie un art particulièrement ondoyant et divers.

J'ai songé plutôt à rassembler quelques observations un peu générales, que m'a fournies la lecture constante et passionnée des poètes modernes.

Tout enfant, je m'étais laissé charmer par la musique



des beaux vers et depuis longtemps déjà, ces idées sur la diction avaient germé dans mon esprit, mais c'est à vous que je dois, sans aucun doute, de les avoir affermies et formulées ; c'est en vous écoutant que j'ai cru sentir le fort et le faible de mes tentatives en cet art exquis ; et par vous je me suis fait une conviction sur la quantité *d'harmonie qui peut ou qui doit entrer dans la phrase poétique. Vous avez été comme la preuve vivante par laquelle j'ai mesuré l'exactitude de mes opinions et la valeur de mes tendances artistiques.*

En vous disant tout cela de vive voix, lorsque j'eus l'honneur d'interpréter à vos côtés notre grand poète et ami Ed. Haraucourt, j'aurais pu acquérir sans doute la certitude que j'avais bien compris et deviné vos instincts d'artiste, mais j'ignorais alors que ce petit travail me serait demandé, et, d'ailleurs, dois-je vous l'avouer, je ne regrette qu'à moitié de n'avoir pas eu l'occasion de vous consulter sur ces questions, puisque cela me permet aujourd'hui de vous adresser de loin ce respectueux témoignage de mon admiration et l'expression de mes sentiments profondément dévoués.

15 Mai 1893.

1° La Poésie et le Théâtre.

On a écrit, à peu de chose près, tout ce qu'il y avait à écrire sur la diction des vers tragiques ou comiques dans les œuvres du répertoire classique et, s'il s'agissait seulement de l'interprétation de Corneille ou de Molière, l'étude que je me propose de faire serait sans aucun doute tout à fait superflue.

Samson dans l'*Art Théâtral,* Régnier dans *Souvenirs et Etudes de Théâtre,* Dupont Vernon dans *L'Art de bien dire,* M. Legouvé dans ses remarquables livres sur *L'Art de la Lecture,* et, avant eux, Dhannetaire dans *L'Art du Comédien,* ont donné sur ce sujet les indications les plus précises et les plus autorisées.

Sous l'inspiration de ces maîtres, et avec le bagage de leur propre expérience, les professeurs du Conservatoire proclament résolument des principes qui ont pour base la défense du vrai et pour but la recherche de la simplicité, dans la poésie comme dans les autres manifestations du théâtre.

Tous ils mettent en garde les jeunes gens contre l'emploi ou l'abus d'une mélopée inutile, d'une chanson non justifiée par les textes ; ils répudient les endormantes musiques où se complaisent, au début de leur carrière, les artistes

trop préoccupés de l'harmonie des phrases. Ils savent bien, ces vétérans du théâtre, que pour faire jaillir des mots la comédie ou le drame, il faut remplir ces mots de vie et de passion, et qu'on y parviendra par la force de la pensée, mais jamais par l'intensité ni même par la *qualité* du bruit.

Ils montrent donc tout d'abord à leurs élèves combien il est dangereux de s'abandonner au vague des sonorités, et ils ont mille fois raison, on ne saurait trop le répéter.

Donner l'inflexion juste, jouer la situation, ne pas perdre le mouvement, ce sont là les préoccupations qu'il faut mettre avant tout dans la cervelle d'un apprenti comédien.

Ceci doit être nettement établi avant toute recherche de couleur ou d'harmonie.

Mais plus tard, en dehors du théâtre proprement dit, le comédien trouvera l'emploi de ses facultés dans des arts accessoires et dans des représentations à côté (1).

Aux anniversaires, il récitera une ode en l'honneur d'un poète ; à une inauguration de statue, il lui faudra célébrer en strophes éclatantes la renommée d'un grand homme ; dans les salons, on lui demandera de dire un des

(1) Ou même, comme je le dirai plus loin, dans des œuvres théâtrales d'une forme plus moderne.

chefs-d'œuvre de nos poètes contemporains ; dans les concerts, il aura à préparer, à commenter, à soutenir les inspirations de Beethoven, de Félicien David, de Saint-Saëns, de tous ces musiciens qui ont demandé l'appui de la poésie pour expliquer leur œuvre ou pour la développer. Il aura aussi, sans doute, l'occasion de dire des vers sur la musique elle-même, puisque les artistes et le public semblent prendre aujourd'hui un vif plaisir à l'union de ces deux arts.

Or, par ses études premières, le comédien n'est pas préparé à ces différents travaux, et il reste fatalement inférieur à sa tâche, à moins qu'il n'ait été marqué d'un signe pour adorer et servir la poésie.

Dans les concerts, dans les soirées mondaines, on peut entendre remarquablement chanter quelquefois ; il est assez rare d'y entendre dire les vers tout à fait bien, même par des artistes connus. Telle de nos actrices dont le nom est célèbre, dont la réputation est solidement établie au théâtre comme dans les salons, serait incapable de dire un sonnet à la satisfaction d'un véritable ami de la poésie ; il lui manquerait les ressources d'une voix harmonieuse, la souplesse de l'articulation, la magie du style, et ce n'est ni la fantaisie la plus jaillissante, ni l'effort le plus intelligent vers le réalisme qui

peuvent tenir lieu de tout cela dans cet art particulier. On pourrait citer l'exemple d'un grand comédien, qui interprète Victor Hugo d'une façon lamentable, et qui, en disant des strophes dans des représentations d'adieu, a provoqué la grande indignation des poètes présents.

Il n'est pas prouvé, d'ailleurs, que ces poètes auraient tous été capables de le remplacer supérieurement ; chez eux aussi plusieurs qualités auraient manqué peut-être, qu'ils dédaignent trop facilement et dont ils ne sentent pas assez toute l'importance.

Quand ils disent leurs vers, les poètes sont presque toujours fort intéressants ; ils les enveloppent du charme de leur personnalité, et peuvent donner par là une précieuse indication au diseur de profession ; mais bien souvent ils n'ont pas l'articulation, ni la virtuosité, ni cette variété, qu'on n'acquiert précisément qu'en changeant ses sujets d'études ; il leur manque parfois aussi *la voix de leurs vers*, alors que beaucoup de comédiens sont doués de voix naturellement riches, que le travail a pu étendre encore et assouplir.

Ce qu'il faut du moins reconnaître, c'est que les poètes savent en général trouver dans leurs instincts le maniement des cadences, le balancement des phrases rythmées, l'exacte répartition des accents, tout ce qui laisse au vers

lyrique son charme et son envolée, son développement normal et sa raison d'être.

C'est qu'à l'heure même où s'éveillait leur intelligence, ils commençaient à entendre confusément en eux les paroles enchantées dont les hommes bercent leurs illusions : c'est que leurs œuvres sont nées de ces heures charmantes dont ils peuvent dire aussi :

Quidquid tentabam dicere versus erat.

Si un peu de cette lumière intérieure n'a pas éclairé, pour le jeune comédien, les beautés de lyrisme, personne ne songera à les lui montrer.

Si, au contraire, il est tout illuminé par la flamme poétique, au point de deviner ce qu'on ne lui dira jamais, il appartiendra peut-être à cette dangereuse catégorie d'élèves qui, charmés par les sonorités indécises, y sacrifient tout sans raison ou sans discernement, et ses dons exceptionnels n'auront alors pour effet que de le mettre en désaccord avec ses maîtres.

Il est peut-être regrettable qu'on n'ait pas créé au Conservatoire, à côté des classes qui existent déjà, un cours supérieur sur la *Diction des vers*.

Le seul fait de rendre cet enseignement tout à fait distinct des études dramatiques ferait plus que tout le reste pour montrer aux jeunes gens les dangers de la mélopée dans une situa-

tion théâtrale. En effet, on ne leur refuserait plus l'emploi de ressources qu'ils sentent légitimes, mais qu'ils dépensent mal. On réglerait cet emploi.

Cet enseignément, qui devrait être d'une souplesse exceptionnelle, serait confié à un poète qu'on aurait habilement choisi. Car si j'ai fait plus haut quelques restrictions, je ne méconnais pas la supériorité de certains poètes dans ces matières. Plusieurs d'entr'eux, dont tout le monde connait les noms, sont doués d'un très remarquable talent de diseurs. Cependant je dois ajouter qu'il ne suffirait pas au maître choisi de pouvoir interpréter magnifiquement ses propres œuvres, comme le ferait par exemple un Rollinat, ce prodige de virtuosité! Celui-là est un exécutant tout à fait exceptionnel ; il tire de ses œuvres tous les effets que le plus puissant tragédien y pourrait trouver ; il a non seulement la voix la plus étendue, la plus souple, *la voix de ses vers,* mais on peut dire encore que sa tête, ses yeux, sa bouche et jusqu'à sa chevelure lui fournissent des moyens d'expression incomparables. A cause de tous ces dons il a porté à son plus haut point l'accord si rare entre l'œuvre et l'interprétation, mais dirait-il aussi bien les *Méditations poétiques* ou les *Contemplations* que les *Brandes* ou les *Névroses :* c'est là ce qu'il faudrait savoir !

Cette classe appartiendrait à l'enseignement supérieur et l'élève devrait y apporter les connaissances fondamentales de son métier ; il saurait ce qui concerne la prononciation, la ponctuation ; il serait capable de phraser correctement et d'arriver à une inflexion juste. Il y serait admis après une première année d'études, par exemple, ou à la suite d'un examen spécial ; il devrait avoir aussi, avant tout peut-être, l'instrument, la lyre, c'est-à-dire une voix musicale sans laquelle la diction des vers ne peut être portée à sa perfection. Quant au maître il se contenterait d'attirer l'attention des élèves sur les problèmes de la métrique, du nombre, de la cadence, sur l'évolution de la prosodie française, sans tomber dans les démonstrations trop scientifiques, qui rendent indigestes les livres spéciaux édités sur cette matière. Avec un éclectisme supérieur aux petites coteries d'écoles, il ferait comprendre et aimer Ronsard, Malherbe, La Fontaine, André Chénier, Lamartine, Alfred de Vigny, V. Hugo, Musset, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire, Sully-Prudhomme, François Coppée, J. de Hérédia, etc., etc., il en montrerait les beautés, il en indiquerait les différences, il passerait des odes aux sonnets, des satires aux chansons, des ballades aux élégies, mais son principal sujet

d'étude serait le vers lyrique, dont l'interprétation demande les qualités spéciales sur lesquelles je me propose d'insister.

Si, dès le titre de ce travail, je n'ai pas indiqué que je voulais parler spécialement de la diction du vers *lyrique*, c'est que j'ai craint de restreindre mon sujet. D'ailleurs, en restant sur ce terrain même, il ne serait pas possible de laisser de côté les œuvres dramatiques, car le lyrisme a quelquefois tellement débordé sur le théâtre (dans l'école romantique surtout), qu'il ne peut être considéré comme quantité négligeable.

C'est donc tout d'abord à un point de vue purement théâtral que je vais essayer de partager les vers en deux catégories principales ; je montrerai en quoi ils diffèrent *musicalement*, si je puis dire, je parlerai des muettes, du rôle si important de *l'E muet* dans les vers français, du rôle des consonnes dans la diction, et enfin, à propos des différentes écoles, je noterai sur l'interprétation des vers quelques réflexions et observations un peu générales que m'ont apportées l'amour et la pratique de mon art.

II. — La Poésie et la Musique.

Un caractère distinctif des œuvres de notre temps c'est qu'elles sortent presque toujours

des limites anciennes ; elles empruntent les ressources des arts voisins et, s'efforçant de mêler la peinture, la musique, l'architecture, la sculpture à la poésie, en arrivent parfois à une véritable confusion de tous ces arts entr'eux.

Cette recherche nouvelle, à laquelle nous avons été conduits par une perception plus nette des analogies, est-elle un signe et une cause de décadence ou d'élargissement : je ne saurais en décider.

Au moins, puis-je dire que certaines associations me semblent plus légitimes que d'autres ; la poésie et la musique, par exemple, étaient tellement faites pour s'accorder et se compléter que les liens se sont formés tout naturellement entre elles et que l'intimité profonde de la *parole* et du *chant* devaient faire naître ces admirables manifestations artistiques dont le lyrisme peut revendiquer toute la gloire.

Si, dans la symphonie, la musique peut vivre de son existence propre, Wagner a compris que, par l'union intime des deux éléments *la note et le mot*, il créerait des œuvres puissantes et fécondes et il a trouvé, dans son drame lyrique, l'alliance complète de la pensée avec les sensations pures.

Cette alliance n'a pas toujours été aussi étroite, mais on constaterait aisément que tous les grands musiciens l'ont cherchée ou du moins

y ont été soumis par leurs instincts. Les différences sont dans les proportions entre les éléments.

Dans « *Le Neveu de Rameau* », Diderot a exprimé bien ingénieusement cette pensée quand il a dit que « l'accent était la pépinière de la mélodie ». C'est, en effet, l'accent qui a inspiré le musicien, c'est lui qui guidera l'interprète et en fera un artiste digne de ce nom.

Il serait très intéressant de montrer aux comédiens, et surtout aux chanteurs, qui ne semblent pas toujours s'en douter, comment, dans *Guillaume Tell*, par exemple, la phrase musicale emprunte au langage parlé le dessin de ce que nous appelons *l'inflexion*. On sentait cela très nettement avec J. Faure, cet incomparable artiste : sa merveilleuse déclamation lui permettait de *chanter* le rôle comme il faudrait le *dire* :

Voyez le récitatif d'entrée :

Il chante en son ivresse
Ses plaisirs, sa maîtresse ;
De l'ennui qui m'oppresse,
Il n'est pas tourmenté.
Quel fardeau que la vie !
Pour nous, plus de patrie !
Il chante et l'Helvétie
Pleure sa liberté.

Avec Faure, on entendait clairement toutes

les *intonations* qu'on demanderait à un comédien; les syllabes, les notes nous disaient en même temps : il *ose* chanter; un souverain mépris écrasait les mots *ses plaisirs, sa maîtresse;* cette phrase *quel fardeau que la vie!* contenait une lassitude et une amertume indéfinissables, et enfin quand éclatait pour la dernière fois ces mots : *il chante,* l'indignation de la pensée criait à nos oreilles : *il ose chanter le misérable!*

Je n'indique ici que les nuances principales, mais si on veut suivre en artiste les contours de la période entière, on trouvera *dans la mu;ique* toutes les délicatesses d'*inflexion* que comporte le sens du morceau.

Il serait facile de multiplier les citations : tout le rôle de Guillaume, tout celui d'Arnold pourraient servir à cette démonstration, et de Gluck (1) à Rossini, de Rossini jusqu'à Wagner (2), on trouverait d'admirables exemples de cette concordance parfaite entre l'idée et son expression, concordance qui est une des lois de l'harmonie et la source de nos plus grandes émotions au théâtre.

(1) Voyez la plainte sublime d'Orphée : « J'ai perdu mon Eurydice. »

(2) On peut faire, en effet, la même démonstration avec tous ces génies, si éloignés les uns des autres qu'ils puissent sembler au premier abord; il n'y a qu'une question de dosages différents dans les éléments créateurs.

Or, tandis que, dans l'opéra, la musique demande à la parole de fixer par la netteté de l'expression, par une accentuation plus définie le sens même de ses plus grandes beautés, en revanche elle lui prête, dans la poésie lyrique, son charme, son harmonie et tout le mystère des vibrations rythmiques.

Ici une objection se présente :

Si c'est encore de musique qu'il s'agit, quand on parle de l'harmonie d'une phrase, de la mélodie d'un vers, le poète devra nécessairement posséder de réelles aptitudes musicales, ou tout au moins des goûts qui l'entraînent de ce côté. Or, nous savons, par des exemples fameux, qu'il n'en est pas toujours ainsi et que les plus harmonieux parmi les poètes n'ont pas toujours eu de grandes tendresses pour leurs confrères de la musique !

Je dirai tout d'abord que si le poète a les goûts et les facultés en question, c'est tant mieux, et que sa souplesse de sensation et d'expression s'en accroîtra d'autant.

Si, au contraire, ces facultés sont chez lui très incomplètes, on pourra demander où commence très exactement le sens musical : n'est-il pas permis à ce poète de n'avoir, par exemple, aucune notion des intervalles chromatiques, s'il perçoit absolument les différences entre le-

sonorités syllabiques, s'il est sensible au charme d'un son.

Il faudrait au moins que le langage poétique eût à sa disposition un vocabulaire spécial pour pouvoir opposer les unes aux autres, aussi radicalement qu'on le fait, des sensations qui toutes s'adressent à la délicatesse de notre oreille. Quand les poètes dédaignent cette musique des musiciens, c'est qu'il leur semble que la leur est suffisante, mais alors encore ils l'appellent de la musique, ou il s'en faut de bien peu.

Lisez le commentaire que Lamartine a écrit sur le Lac dans les « Premières Méditations poétiques » : « On a essayé mille fois d'ajouter « la mélodie plaintive de la musique au gémis- « sement de ces strophes. On a réussi une seule « fois. Niedermeyer a fait de cette ode une tou- « chante traduction en notes. J'ai entendu chan- « ter cette romance, et j'ai vu les larmes qu'elle « faisait répandre. Néanmoins, j'ai toujours « pensé que la musique et la poésie se nuisaient « en s'associant. Elles sont l'une et l'autre des « arts complets : la musique porte en elle son « sentiment, de beaux vers portent en eux leur « mélodie. »

Ce dernier mot contient l'aveu qu'en poésie une phrase ÉCRITE n'a qu'une partie de sa va-



leur : elle n'est qu'un squelette et la pensée, pour être exprimée complétement, devra résonner à notre oreille dans son rapport avec le nombre et le rythme; les doses de ces éléments varieront entre elles suivant les époques ou les artistes; mais enfin, quoi qu'il en soit, la présence d'un élément musical dans les vers ne peut être nié par personne pas plus que son importance (1).

Si de lamentables acteurs n'avaient pas déshonoré la scène française par des mélopées dénuées d'art et de sens, cette expression *chanter le vers lyrique* nous semblerait toute naturelle; on peut même dire qu'elle s'impose tout d'abord à la logique la plus élémentaire; mais une telle défaveur s'est attachée à ces mots *chanter le vers*, qu'on n'en voit plus la justesse et que je préfère renoncer à les employer ici. Ne parlons donc plus de chant, mais disons, faute d'autre mot, que les beaux vers contiennent en eux une certaine quantité de musique, fort variable d'ailleurs, et que le devoir d'un diseur est de la dégager, ou, tout au moins, de la respecter.

Dans « le Rythme poétique », l'un des livres les plus étudiés et les plus intéressants qui aient été écrits, ces dernières années, sur les ques-

(1) Voyez dans le traité général de versification française, par L. Becq de Fonquière, le chapitre intitulé : Notation musicale du Rythme.

tions de métrique (1), M. Robert de Souza s'exprime ainsi :

« Depuis que s'est perdue l'habitude de « CHANTER le vers, selon la méthode des acteurs « tragiques du XVIIe siècle, l'art de la diction « fait toujours prédominer le sens sur le rythme, « et de plus en plus, suivant en cela le goût « du public, qui ne peut supporter la monotonie « de la cadence classique. Et cependant, lors« qu'on dit des poèmes où tout est ménagé « pour faciliter à la déclamation les effets d'asy« métrie qu'elle recherche, le public se plaint « DE NÈ PAS SÈNTIR LÈ VERS, dans ces observa« tions naïves si souvent répétées : « Est-ce « que ce sont des vers ? On ne dirait pas des « vers ?... »

« Néanmoins, lorsque ce même public entend « déclamer leurs vers aux auteurs qui pour la « plupart les RYTHMENT, — et théoriquement « avec raison, — il en supporte mal l'audition ; « cela le choque, le fatigue, ou l'amuse, comme « un rabâchage, comme un fastidieux berce« ment. »

Hélas ! je ne crois pas que le public se plaigne jamais de ne pas sentir les vers ; il s'en féliciterait plutôt : il partage tout à fait en cela l'opinion de Dhannetaire, qui, dans ses *Observations*

(1) Perrin et Cie, éditeurs.

sur l'art du Comédien, dit que « l'acteur doit mettre autant de soin à faire disparaître la mesure et le rime, que l'Auteur en a mis à les trouver », parce qu' « il n'est ni dans la vérité, ni dans la nature de s'énoncer en paroles cadencées ». On lui répondrait trop aisément qu'il n'est pas davantage dans la vérité d'écrire des phrases en lignes de longueurs inégales et que la répétition de syllabes pareilles à la fin de ces lignes a toute l'apparence d'un jeu d'enfant pour les intelligences fermées aux beautés de la poésie. Mais enfin il exprime bien ainsi l'opinion moyenne du public qui supporte mal la diction trop rythmée des poètes; en constatant ce fait, M. Robert de Souza nous signale la divergence de vues qui existe à ce propos entre les comédiens et les poètes.

La vérité est à égale distance de toutes les exagérations : en général, les poètes rythment trop, les comédiens pas assez. Il s'agit là de l'art le plus délicat, le plus varié, le moins précis qu'il y ait : il faut y trouver le juste équilibre entre les deux éléments principaux, c'est affaire de goût, de tact, de mesure et d'intelligence critique.

Aussi les traités de M. Becq de Fouquières sur la Versification française (1) et même sur

(1) G. Charpentier, éditeur.

la Diction poétique, si remarquables qu'ils soient, me semblent-ils plus faits pour les poètes que pour les diseurs. Ils sont un peu trop théoriques, un peu trop scientifiques pour nous. Dans la pratique, l'art de dire le vers demande plus d'élasticité, plus de souplesse, plus d'abandon.

Pour enseigner cet art, on se bornera donc, pour ainsi dire, à ouvrir des horizons, en donnant des indications un peu plus générales.

On condamnera radicalement l'école du XVIIe siècle, qui engloutissait la pensée sous les redondances de la déclamation (1); mais on affirmera, comme M. Becq de Fonquières, que « composer un vers, c'est construire une phrase musicale ». « Ce que je veux faire bien com-
« prendre, dit-il, c'est que les procédés du musi-
« cien et du poète sont les mêmes, bien que le
« second ne les emploie que par intuition, et
« que pour tous deux la délicatesse de l'oreille
« est une condition absolue. »

Comme je l'ai indiqué, les liens et les analogies entre la poésie et la musique sont tels que les mêmes mots, harmonie, mélodie, rythme, cadence, servent à désigner dans ces deux arts des éléments qui leur sont communs. Et que de locutions musicales pourraient servir encore

(1) Je ne parle toujours que des interprètes et je n'ai en vue, dans toute cette étude, que l'interprétation.

aux démonstrations d'un maître. La variété dans les mouvements est une des qualités les plus rares chez les élèves; le vocabulaire italien tout entier pourrait être employé à l'acquérir. Les mouvements métronomiques ne peuvent être mieux déterminés que par ces mots consacrés : largho, adagio, andante, allegro; ils marqueraient, dans tous les cas, d'une façon plus pittoresque peut-être, la nécessité absolue de ne pas battre toujours la même mesure monotone, de savoir presser ou ralentir le mouvement sur un mot, sur un hémistiche, sur un vers, sur une strophe.

Variétés de mouvements, altérations de mouvements, indications de sentiments, tout cela s'exprime en poésie et en musique de la même façon, tout cela est aussi essentiel dans un art que dans l'autre.

III. — La Mélodie et l'Harmonie dans la diction poétique.

Après avoir mis en présence les deux arts qui me semblent le mieux faits pour s'entendre, après avoir sommairement indiqué leurs secrètes affinités, je pourrais ajouter comme conclusion au chapitre précédent : Il faut penser le chant, il faut chanter le vers lyrique !

Donner une enveloppe musicale à la pensée,

c'est la signification que j'attache à ce mot chanter qui inspire tant d'horreur aux professeurs de déclamation !

Les *beaux* vers renferment donc toujours une certaine quantité de musique dont le diseur doit nécessairement tenir compte.

Or, il suffit de reconnaître cet élément et *de le respecter*, lorsque le vers est purement *mélodique* comme dans Racine, c'est-à-dire lorsque la pensée s'exprime par un contour très défini et dans une étroite intimité avec le dessin rythmique.

Il faut, au contraire, *dégager* cet élément dans le sens de l'*harmonie* lorsqu'il s'agit de Victor Hugo ou d'Alfred de Musset, de cette forme moins idéale, mais moins bridée, moins précise, mais plus colorée qui caractérise l'école romantique.

Enfin, en général, dans la poésie classique, la justesse des accents suffit presque à apporter le charme musical du vers, tandis que dans la poésie romantique le jeu des sonorités prend une importance capitale.

Je ne prétends pas d'ailleurs que cette distinction entre la mélodie et l'harmonie dans les vers soit *absolue ;* rien n'est absolu dans ces matières ; j'ai pensé seulement qu'elle rendrait plus claire cette partie de mon étude, et peut-être même serait-il intéressant de pousser cette

démonstration jusqu'à ses dernières limites et d'enfermer, un peu de parti-pris, chacun de nos poètes dans l'une des deux catégories que désigneraient ces mots empruntés à la langue des musiciens.

On verrait que certaines œuvres exigent du diseur une grande variété de moyens, le secours constant d'un talent très riche en sonorités, tandis que d'autres, ne *laissant aucune marge* à l'interprète, lui demandent presque exclusivement l'absolue justesse de l'inflexion.

Aussi, en dépit de mes opinions sur l'importance de l'élément musical dans le vers, ai-je pu entendre affirmer parfois, sans en être trop indigné, qu'il fallait dire les vers absolument comme on dit la prose. C'est qu'en effet, pourvu qu'on soutienne le ton, qu'on ne perde pas de vue le nombre, dans Molière, dans Corneille et même dans Racine l'accentuation est si étroitement liée au sens même de la phrase que la seule inflexion juste suffit en général pour donner à leurs vers la puissance ou le charme, la grâce ou la netteté, toute leur valeur en un mot.

Et cette inflexion juste, cette juste répartition des accents sont précisément les qualités requises pour bien dire la *belle* prose musicale, celle de Châteaubriand, si pleine, si sonore, si

colorée, ou celle de Flaubert si riche d'expression, si précise d'accentuation.

Cette question des différences et des analogies entre la prose et les vers est tout à fait à l'ordre du jour et mériterait sans doute d'être plus longuement étudiée ici. On a démontré fort aisément depuis quelque temps déjà que, d'instinct ou de parti pris, les grands posateurs ont écrit une grande quantité de vers libres ou simplement même d'alexandrins sans rimes. Dans le livre déjà cité sur le *Rythme poétique*, M. Robert de Souza donne de fort curieux exemples de périodes rythmiques en prose ; il dispose en forme de vers libres des phrases de Bossuet, de Flaubert (1), de Stendhal, de Benjamin Constant, et en fait sentir ainsi le nombre et la cadence, mais il ne le fait que pour défendre contre l'invasion des barbares le noble langage des vers, et Lamotte-Houdard ne lui aurait certes pas semblé faire œuvre de légitime restitution en rendant à la prose le *Mithridate* de Racine.

N'imitons pas non plus Lamotte-Houdard et prenons en pitié ceux qui, comme lui, n'ont pas senti le charme d'un beau vers, mais efforçons-

(1) Dans Flaubert, l'auteur prend son exemple non dans *Salammbô* ou dans la *Tentation de saint Antoine*, mais dans *Madame Bovary*, et la citation me semble fort intéressante à signaler.

nous de définir par notre goût et d'indiquer dans notre interprétation en quoi ce charme consiste. C'est une tâche peu aisée d'ailleurs.

Je le répète, la musique du vers chez les auteurs du XVII[e] siècle se trouve dans l'attaque juste et discrète des accents dont le rythme se compose; elle s'accorde étroitement avec la pensée. Dans l'esprit même du poète le vers est né de cet accord; il y a donc coïncidence parfaite entre les accents rythmiques et les modulations de l'inflexion; cependant la preuve que cette musique constitue un élément spécial, c'est que tel lecteur intelligent donnera le sens exact d'une phrase qui cependant trahira le poète en négligeant le nombre, la cadence et le rythme.

Mais à cette époque, cet élément musical n'est pas encore une sorte de dessous et d'accompagnement; il n'a pas le caractère d'une parure et n'est encore pour ainsi dire qu'une enveloppe charmante, mais sans ornements et un peu étroite.

C'est peut-être à André Chénier que commence ce que j'appelle l'harmonie poétique.

Ecoutez ces vers :

Pleurez doux alcyons ! O vous oiseaux sacrés !
Oiseaux chers à Téthys; doux alcyons, pleurez !
Elle a vécu Myrto, la jeune Tarentine !
Un vaisseau la portait aux bords de Camarine.

Là, l'hymen, les chansons, les flûtes lentement,
Devaient la reconduire au seuil de son amant, etc., etc.

Ou encore :

L'épi naissant mûrit de la faulx respecté ;
Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été.
Boit les doux présents de l'aurore, etc., etc.

Une sorte de bercement exquis endort ici la pensée entre les phrases ; le charme des voix caressantes semble avoir besoin de toute une strophe pour s'y étaler à son aise et pour y noyer la sécheresse des détails ou ce qu'il y aurait de trop net dans le sens des mots.

Mais je voudrais essayer par quelques autres exemples de faire mieux comprendre encore les distinctions que j'ai établies.

Prenons Corneille et le *Cid*.

Comme je l'ai indiqué, tout ce qu'un vers du *Cid* (en dehors des stances peut-être) peut contenir de musical est enfermé dans le dessin mélodique, c'est-à-dire dans l'inflexion interprète de la pensée. Cette pensée y est toute nue et vaut surtout par ses lignes admirables : elle se présente fièrement comme une statue antique dans un mouvement simple et sans le secours des tonalités chatoyantes qui en détruiraient la sérénité. Une recherche exagérée de couleur ou d'harmonie serait ici tout à fait

déplacée. Tout ce que je viens de dire s'applique à l'ensemble de l'œuvre.

Mais choisissons maintenant dans le *Cid* un des vers les plus colorés que Corneille ait faits, un vers qui semble emprunté au plus pur romantisme :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles.

N'est-il pas vrai que par sa forte antithèse, par une sorte de recherche de clair obscur, par le pittoresque de l'expression « tomber des étoiles » ce vers pourrait aussi bien être de Victor Hugo ?

Voyez cependant comme fatalement l'interprétation varierait avec les deux poètes.

Dans le *Cid* le vers doit être dit le plus simplement du monde ; sa beauté se mettra en valeur d'elle-même. Il signifie seulement que la nuit était assez claire pour que Rodrique pût apercevoir les voiles des Maures et là c'est le sens qui domine tout.

Transportez ce vers dans Victor Hugo, dans son théâtre, dans *Hernani* par exemple pour bien montrer que ce n'est pas une forme d'art différente qui entraîne le changement d'interprétation.

Ce vers cesse alors d'être le vers mélodique que j'ai essayé de décrire ; il devient ce que, par opposition, j'ai appelé un vers harmonique :

suivant une expression assez pittoresque, de Victor de Laprade, il faut *l'orchestrer!* Tous les mots *obscure*, *clarté*, *tombe, étoiles* semblent prendre alors des vibrations différentes et appropriées, et le vers s'adresse à nos sensations plus encore qu'à notre pensée.

J'emprunte un autre exemple à Racine cette fois.

Antiochus dit à Bérénice :

Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée,

Ces vers auront, je crois, toute leur valeur si l'intonation juste est enveloppée dans les caresses d'une voix mélodieuse, mais les caresses mêmes de cette voix se répandront à peu près également sur l'ensemble de la phrase poétique ; il ne s'agit pas tant de dire « lieux charmants » que « lieux charmants où mon cœur vous avait adorée ». La musique est répartie presque sans préférence sur tous les mots :

Chacun en a sa part et tous l'ont en entier !

Je suppose que A. Chenier, ou même le plus Racinien des poètes, Lamartine ait écrit ce même vers :

Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée.



il est bien probable qu'un diseur avisé et délicat donnera au mot « charmant » une valeur d'interprétation spéciale parce qu'il sentira que la vision de poète a été en quelque sorte plus matérielle et que la grâce des choses extérieures est restée dans sa pensée.

Les vers les plus exquis de Racine :

> Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur!
>
> J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui.
> Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.

demandent sans aucun doute l'égalité, la simplicité, le calme (même dans la passion, c'est un calme relatif) qui ne sauraient convenir à la forme plus agitée de l'école romantique.

Ecoutez maintenant les sonorités musicales de ce vers de Musset :

> Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques.

Quel prolongement dans les vibrations, quelle variété dans les timbres des voyelles et surtout quel charme dans la muette (Les *tièdes* voluptés !). Comme le vers est plus rempli d'harmoniques, pour ainsi dire, que ceux-là même de Racine, si divins qu'ils soient.

Je ne parle pas ici de la plénitude de la pensée ; sur ce terrain les écrivains du XVIIe siècle n'ont sans doute pas de rivaux, je parle de la

plénitude du son et je cherche précisément à distinguer la poésie qui s'adresse au pur esprit et celle qui veut parler à nos sensations. Le contour seul de l'inflexion qui, avec les classiques, prend toutes les puissances d'une ligne idéalement belle nous semble tout à fait sec et dépourvu de souplesse, dès qu'il s'agit d'éveiller ou d'exprimer des sensations.

Tout ce que je cherche à noter ici est pour les poètes d'une telle évidence, qu'il pourra leur sembler oiseux d'en parler. Il fallait pourtant bien le dire, car neuf sur dix des gens de théâtre, qu'ils soient comédiens, auteurs, critiques ou directeurs ne s'en doutent pas.

Lorsque j'étais au Conservatoire, jamais je n'ai vu un professeur s'arrêter à ces questions qu'il eût considérées comme des vétilles, faute peut-être d'y avoir réfléchi ou d'en avoir senti l'importance. Ni Monrose, ni Bressant, ni même Régnier, mon admirable maître pour lequel j'ai dit ailleurs toute ma reconnaissance, n'ont marqué à leurs élèves la différence qui existe entre un vers de Corneille et un vers de Victor Hugo.

Ai-je tort de dire qu'il y a là une lacune dans l'enseignement du Conservatoire et que les jeunes comédiens devraient apprendre à mieux connaître les poètes français ?

Dans les chapitres qui suivront, je compte



aborder un point capital dont je vois qu'on ne se préoccupe pas d'avantage : je veux parler de la valeur de l'e muet; j'y insisterai autant que je pourrai, car, c'est, à mon avis, d'une importance extrême dans la diction poétique : j'ai toujours remarqué que le diseur doué du maniement *juste* et habile de l'e muet a toutes les autres qualités par surcroît.

IV. — Des Muettes et de la Rime.

La prononciation exacte ou, pour mieux dire, l'émission parfaitement juste de l'*e* muet, c'est peut-être la grande affaire dans la diction poétique : il n'y a pas de meilleure pierre de touche pour juger un diseur. Dire mal les vers, c'est, en général, appartenir à l'une des deux catégories que je vais essayer de définir.

Je vois d'abord une école habituée à prononcer tous les *e* muets *également*, avec cette lourdeur d'émission qui distingue les enfants auxquels on fait réciter une fable pour la fête du grand-père; cette récitation, dont nous trouvons la naïveté très charmante chez l'enfance, nous semble un peu plus tard insipide et comme empreinte d'un gâtisme précoce chez le jeune collégien, déjà tout imprégné d'Horace et de Virgile; dans les lycées, les maîtres dédaignent de corriger cette

sotte habitude, ou parfois ils ne sont pas très capables de le faire.

En effet, cette déplorable diction n'est pas toujours l'apanage de l'enfance ou de l'adolescence; elle sévit souvent dans l'âge mûr et contribue fortement à convaincre le profane écœuré qu'il ne faut pas faire sentir les muettes.

Ce profane représente, d'ailleurs, la seconde catégorie des mauvais diseurs : ne jamais prononcer l'*e* muet et le considérer comme quantité négligeable est aussi contraire au sens même de la prosodie que de marquer toutes les syllabes de ce même accent monotone qui, dans l'alexandrin, s'applique à compter de un à douze, sans oublier l'arrêt après le sixième temps, avec une insistance dont cette forme poétique a tant souffert.

Or, on ne saurait trop le répéter, puisque élèves et professeurs n'ont pas l'air d'y songer: la prononciation de l'*e* muet est *devenue*, à proprement parler, la grande difficulté dans la diction des vers et tous les instincts d'artiste qui mènent à la cadence harmonieuse, au rythme parfait se rencontrent chez les diseurs qui ont cet instinct-là !

Pénétré de cette conviction depuis longtemps déjà et plus profondément de jour en jour, j'ai voulu, au moment d'entreprendre cette partie

de mon travail, voir et comparer ce que les spécialistes pouvaient avoir formulé à ce sujet. J'ai été stupéfait.

Dans les traités de Diction que j'ai lus et même dans les livres sur le Rythme (sauf dans l'ouvrage déjà cité de M. Robert de Souza), il n'en est pour ainsi dire pas question. Quand on y parle des muettes, c'est surtout au point de vue de l'élision, ou bien de la rime féminine, mais on n'y constate pas de quelle souplesse, de quel vague charmant l'*e* muet a doté la poésie française, lorsqu'il a sa valeur dans le corps même du vers ; rien n'y fait prévoir que ces qualités, à cause de leur délicatesse même, pourront sembler un jour ne pas se prêter à des règles assez stables et feront répudier cet élément de grâce et de fluidité par de jeunes artistes épris de nouveauté jusqu'à méconnaître les beautés des œuvres anciennes.

Dans sa correspondance, Voltaire a écrit les lignes suivantes : « Vous nous reprochez nos *e* « muets comme un son triste et sourd qui expire « dans notre bouche ; mais c'est précisément « dans ces *e* muets que consiste la grande har- « monie de notre prose et de nos vers ; empire, « couronne, diadème, flamme, tendresse, vic- « toire (1), toutes ces désinences heureuses

(1) Le choix des mots est typique : en dehors de « ten-

« laissent dans l'oreille, un son qui subsiste « encore après le mot commencé, comme un « clavecin qui résonne quand les doigts ne frap- « pent plus les touches (1). »

Je crois que Voltaire prend ces muettes, lorsqu'elles ont leur émission pleine, ou plutôt encore lorsqu'elles sont à la rime et qu'elles servent à donner un prolongement de sonorité qui est une des richesses musicales de notre prosodie.

Dans ses récentes conférences sur l'*Evolution de la Poésie lyrique au XIXe Siècle*, M. Ferdinand Brunetière cite ces vers de Victor Hugo :

..... les formes magnifiques
Que la nature prend dans les champs pacifiques ;
. . . .
Les grands chars gémissants qui reviennent le soir...

et il les accompagne du commentaire qui suit :

Ce sont les mots de tout le monde, les mots du langage ordinaire, quotidien, familier, mais en passant par cet écho sonore, ils me semblent qu'ils y contractent des vertus ou

dresse », pas un qui ne nous semble tout à fait suranné ; un romantique aurait écrit : tendresse, maîtresse, caresse, bannière, fournaise, bataille, entrailles, montagne, hirondelle, etc. ; aujourd'hui, on dirait : grève, prélude, simulacre, ancolie, pervenche, violette, calice, temple, renaissance, etc. ; la démonstration resterait la même.

(1) Lettre Tovazzi, 24 janvier 1761.

des propriétés nouvelles. Longtemps après les avoir entendus, ils continuent encore de vibrer dans l'oreille et le retentissement s'en prolonge comme à l'infini...

« ... Ces vers sont plus pleins, ils ont l'air d'être plus longs que d'autres ; ils disent tout ce qu'ils veulent dire, et quelque chose encore de plus ; ils ne nous émeuvent pas seulement, ils nous remuent, ils nous agitent, ils nous ébranlent physiquement, etc., etc.

Tout cela est fortement senti et clairement exprimé ; cependant si on voulait faire, pour ainsi dire, l'analyse phonétique de ces vers, si on cherchait d'où vient la puissance de cet « écho sonore », on en trouverait, sans doute, quelques raisons dans l'union ou l'opposition des *a* bien pleins et des nasales sourdes et prolongées, mais il ne faudrait pas manquer de signaler les vibrations harmoniques que les muettes viennent ajouter aux deux premiers vers de la citation.

L'importance de ces muettes serait, d'ailleurs, prouvée par ce dernier vers à terminaison masculine :

Les grands chars gémissants qui reviennent le soir...

dans lequel le premier hémistiche seul aurait du retentissement, si dans le second, la troisième syllabe de *reviennent* en allongeant celle qui précède d'une façon très sensible (revien-nent) ne venait compenser ce que ces deux mots

« le soir » ont d'un peu sec ou plutôt d'un peu bref.

J'insisterai sur cette propriété qu'a l'*e* muet de créer des syllabes longues dans le corps d'un vers et de varier ainsi les quantités dans la prosodie française, mais puisque je suis entré largement dans la voie des citations, je veux signaler tout de suite le dernier feuilleton dramatique du *Journal des Débats*, dans lequel M. Jules Lemaître parle précisément de la diction poétique et incidemment de l'*e* muet.

... Outre que je n'entendais pas grand'chose, dit M. Jules Lemaître (1), j'étais absorbé par une préoccupation impérieuse : je cherchais à surprendre les rimes et, quand je croyais en avoir happé une, à guetter l'autre... C'était difficile et je n'y ai pas réussi plus de cinq ou six fois, car les interprètes de M. de Mazade affectaient une diction extraordinairement indépendante. Les malheureux ne tenaient compte que du sens des phrases ou plutôt de leur construction grammaticale ; de la rime, jamais.

Ces gens, évidemment, n'aiment pas la musique.

Du reste, le cas est commun chez nos acteurs. Cela n'est pas trop sensible dans les pièces classiques, où les arrêts et, si vous voulez, les « temps forts » de la période coïncident généralement avec la rime : là, ils se contentent de manger les muettes, tant qu'ils en peuvent manger, et de faire des alexandrins boiteux. Mais, dès que les vers sont un peu brisés, ils dévorent les rimes aussi, aucune ne demeure, et si

(1) Au sujet d'une représentation de la *Belle au Bois rêvant*, un acte en vers de M. Fernand Mazade, au Théâtre-Libre.

des inversions un peu fortes ne l'avertissaient, çà et là, l'innocent bourgeois reprendrait son paletot sans s'être douté un instant que c'était des vers.

Ai-je besoin de vous faire remarquer que cette pratique est profondément absurde, et d'affirmer que dans les vers, quels qu'ils soient, classiques, romantiques, parnassiens, funambulesques, symbolistes, il faut *toujours* faire sentir les rimes, pour cette raison simple et lumineuse que, si les rimes n'avaient aucune importance, le poète n'en aurait pas mis ? Cette règle est absolue et ne souffre pas d'exceptions. Il faut, dis-je, accentuer toujours la syllabe sonore qui qui est à la rime, et toujours la faire suivre d'un silence, ne fût-ce que d'un silence d'un dixième de seconde, etc., etc.

. . . .

Et si je voulais entreprendre les comédiens sur les syllabes muettes ou sur la désinence des mots tels que sacri*fi-er* ou consola*ti-on?*... Combien en avons-nous entendu qui, dans le distique suivant, faisaient le premier vers de onze syllabes et le deuxième de dix :

Je donnai par devoir à son affection
Tout c' que l'autre avait par inclination,

ou qui réduisaient à quatre syllabes l'hémistiche :

Arian' ma sœur !

La prononciation de la prose est une chose ; la prononciation des vers en est une autre ; elle défend l'intégrité des vocables que le parler de la conversation met en bouillie. Cette vérité n'a rien de rare. Pourtant, la plupart des acteurs ne paraissent pas la soupçonner, et c'est horrible (1).

Dans ces dernières lignes, et aussi dans ce qui concerne la prononciation de voyelles contiguës dans l'intérieur d'un mot (quand elles

(1) *Journal des Débats* du dimanche soir 18 juin 1893.

forment deux syllabes distinctes), enfin dans les passages qui défendent l'existence des muettes, tout est d'une incontestable vérité, et il est bien probable que rien ne peut être discuté dans cet article au point de vue particulier de la *Belle au Bois rêvant*. Mais lorsque, d'une façon générale, il s'agit de la rime, il faut distinguer !!!

L'intransigeance de M. Jules Lemaître, à cet égard, est un peu surprenante ; il ne nous y a pas habitués : nous l'entendons assez souvent dire « que sais-je », mais bien plus rarement « j'affirme ».

Dans ce cas particulier, je ne crois pas qu'il ait raison d'être aussi net ; il me semble qu'il donne précisément aux jeunes comédiens l'un des plus fâcheux conseils qu'ils puissent recevoir, s'il prétend assujettir la diction poétique à une règle invariable.

M. Jules Lemaître ne serait que le critique si lumineux, si souple et si charmant qu'il est, voire même l'auteur dramatique applaudi de ces dernières années, qu'on pourrait passer outre et considérer son affirmation comme une simple imprudence ; mais il a commencé par écrire en vers ; il fut autrefois un poète extrêmement délicat et subtil ; son opinion prend, de ce fait, une importance capitale.

Or, cette opinion me semble être celle d'une école et ses conseils ne peuvent s'adresser

qu'aux œuvres de cette école, celle de Théodore de Banville, de Théophile Gautier, à laquelle M. Lemaître appartient sans doute par son souci de la forme et de la beauté plastique. Il est tout à fait certain que l'action de la rime est prépondérante dans les vers des Parnassiens et de certains romantiques ; mais il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit des classiques, ni des symbolistes.

Je n'ai pu citer entièrement l'article de M. Lemaître : il donne un exemple de vers funambulesques très bien choisis pour sa démonstration ; mais là, il s'agit de la forme de poésie où la rime a pris le plus d'importance. Je ne jurerais cependant pas que, même pour cette forme poétique, la règle proposée fût absolue et que *le silence* (fût-il très court) *exigé à la rime* par M. Lemaître ne dût y être parfois soigneusement évité par le diseur. Je n'ai pas sous les yeux les Odes Funambulesques et les exemples manquent à ma mémoire. Je passe donc, très convaincu cependant que lorsque la beauté ou simplement la valeur d'un vers n'est pas dans la rime, il ne faut pas chercher à l'y mettre (1).

(1) « Savoir parfaitement sa langue, la parler avec pureté, avec une harmonie continue, sans que jamais la rime coute rien au sens », dit Voltaire dans Candide (Chap. XXII), et bien que l'opinion de Voltaire n'ait peut être qu'une impor-

Et je ne parle pas des cas où il faudrait plutôt s'efforcer de l'escamoter cette rime, quand elle est trop faible ou trop maladroite, comme cela arrive chez les plus grands classiques, Corneille, Racine, Molière ; mais le maniement même de la rime riche ou simplement suffisante est varié pour le diseur comme tout ce qui concerne la langue poétique. La rime est un point de repère, elle n'indique pas nécessairement un temps d'arrêt ; elle est une borne qui sert à mesurer le nombre des syllabes, mais une borne devant laquelle on peut passer sans s'y arrêter. Si dans les classiques, au lieu de l'accent rythmique, qui se trouve à la fin du vers, un temps d'arrêt après chaque douzième pied venait fatalement s'ajouter à la monotonie de leur césure, cet arrêt produirait, je crois, la poésie la plus mortellement ennuyeuse qui soit au monde.

M. Jules Lemaître dit en reprenant les méthaphores de Sainte-Beuve, que le rythme qui a, dans la rime, son clou, son agrafe ou son coup d'aviron, est essentiel dans les vers et importe vraiment beaucoup plus que le sens. Cela n'est vrai que suivant les cas, à ce qu'il me semble encore ; mais puisque Sainte-Beuve a été cité, lisez ce qu'il dit dans son *tableau de la*

tance relative en matière de poésie, il est certain que les qualités qu'il signale ainsi ont été les plus appréciés par l'école classique toute entière.

Poésie au XVIe siècle : « La rime aussi, au lieu
« d'être un signal d'arrêt et de sonner la halte,
« intervenait souvent dans le cours d'un sens à
« peine commencé, et alors, loin de l'interrom-
« pre, l'accélérait plutôt en l'accompagnant
« d'un son large et plein. » « ... Ce fut là, dit-
« il plus loin, l'alexandrin de Du Bellay, de
« Ronsard, d'Aubigné, de Régnier, de Mo-
« lière, de Racine, d'André Chénier, puis enfin
« de Victor Hugo, d'Emile Deschamps et d'Al-
« fred de Vigny ; Malherbe et Boileau eurent
« le tort de le mal comprendre et de toujours
« le combattre. »

Admettre la théorie de M. Jules Lemaitre, c'est donner raison aux étrangers qui, faute de sentir les grâces de notre langue, pensent que la rime constitue, à elle seule, tout le vers français, c'est nier qu'un vers puisse être beau en lui-même, sans le secours d'un autre vers, à terminaison semblable. Que devient, avec cette théorie, l'œuvre de Musset ou même celle de Lamartine, dont la musique n'est pas à la rime. Je sais que pour Musset, on répondrait aujourd'hui que ses vers n'étaient que de la prose poétique, mais je crois bien, d'ailleurs, que la démonstration de M. Lemaître ne l'entraînerait jamais jusque-là.

Quoi qu'il en soit, peut-on dire que rien ne

subsiste, par exemple, dans les vers suivants privés de leurs rimes :

Je viens vous rapporter votre jeunesse blonde :
Tout l'or de vos cheveux est resté dans mon cœur.

SULLY PRUD'HOMME.

ou de ceux-ci :

L'herbe haute montait au ventre des statues,
Des cigognes rêvaient sur l'épaule des dieux.

LOUIS BOUILHET.

Dans la pièce de Bouilhet où se trouvent ces deux derniers vers (1), on lit cet autre vers superbe sur la Mère du Christ :

Pâle éternellement d'avoir porté son Dieu.

Or, il rime bien platement, à mon avis, avec celui-ci :

Ta croix couvrait le monde et montait au milieu.

Essayez de mettre toute la beauté de ces vers-là dans la rime et voyez ce qu'il en reste.

Non, il faut dire les vers suivant les tendances qui, chez les poètes, ont présidé à l'éclosion de leurs œuvres.

On ne pourrait m'accuser de « n'aimer pas la musique », puisque c'est elle que j'ai précisément voulu défendre dans ces pages : elle est

(1) *La Colombe.*

presque tout chez les symbolistes (1), elle domine dans la structure même du vers chez les romantiques, elle est souvent tout entière à la rime chez les Parnassiens, mais chez les Classiques, c'est bien certainement *le sens* qui emporte tout : une seule chose est certaine et immuable, c'est que l'alexandrin a toujours douze pieds dans la diction et que le vers de huit pieds ne saurait se contenter de six ou de sept au gré de l'amateur.

V. La valeur de l'e muet.

Si les livres spéciaux ne m'ont pas paru donner à l'*e* muet toute la place qu'il mérite dans la versification française et surtout dans la Diction poétique, on voit par les citations faites (on verra mieux par celles que je compte faire encore) que l'importance de cette voyelle dans le corps du vers a été vivement sentie par beaucoup d'artistes contemporains.

Mais d'autre part, certains jeunes lettrés ne commencent à s'occuper de l'*e* muet que pour en nier la valeur et pour en supprimer la prononciation.

Les jeunes poètes symbolistes ou décadents, ont cette aspiration, légitime d'ailleurs, d'ex-

(1) Je parle pour le diseur !

primer ou pour mieux dire de suggérer l'inexprimable, d'envelopper dans une sorte de vague irréel leurs vagues sensations, de chercher ce qu'il y a de mystérieux et de lointain dans les choses, et cependant plusieurs d'entr'eux ont affecté de mépriser et de supprimer cet *e* muet qui a précisément mis dans les sonorités du vers français, une partie de ce vague suggestif, de ce lointain mystérieux vers lequel les novateurs tendent si ardemment.

Sous ce titre : *Le vers français aujourd'hui et les poètes décadents*, un article particulièrement intéressant a paru il y a deux ans dans la *Revue Bleue* (1).

Il était signé de M. Jean Psichari, un artiste tout pénétré des idées modernes, un écrivain doué d'un sens critique très avisé ; il venait bien à son heure et fut extrêmement remarqué par les poètes.

L'auteur de cet article, tout en constatant et en encourageant les aspirations modernes, s'efforçait de juger impartialement les œuvres du passé, mais, précisément sur cette question de l'*e* muet qui me tient tant au cœur et qui faisait le fond de son article, il me semble qu'il n'arrivait à soutenir les récentes tentatives qu'en

(1) Numéro du 6 juin 1891.

méconnaissant un des charmes des poésies anciennes.

« Rien ne s'en va, dit fort bien M. Psichari, les grands noms et les beaux vers restent toujours. »

Pourquoi donc les priver ces beaux vers, des éléments qui ont constitué une part de leur beauté ? Au point de vue musical c'est tranquillement démolir deux ou trois siècles de notre poésie que de ne pas consentir à voir ce que cette simple voyelle a apporté au vers français, de grâce, de fluidité et de délicatesse.

Ecoutez ce qui suit et frémissez si vous avez profondément en vous le sens de la parole musicale et si le charme d'une voix humaine a pu vous émouvoir jamais :

« Une erreur généralement répandue dans « le public et surtout chez les poètes, c'est qu'il « existe aujourd'hui en français un vers de « douze syllabes. Les vers de douze syllabes « sont, au contraire, une rareté. Il n'y en a « que 45, bien francs, dans les 256 vers dont « se composent *les Pauvres gens*, et 95 seulement « sur les 177 de *la Prière pour tous*. Voici com« ment s'obtient cette statistique. Il ne faut pas « compter comme vers de douze syllabes, les « vers où il y a des *e* muets, et où entrent, par « exemple, ces petits mots *le*, *ne*, *de*, *que*. L'*e* « muet ne se prononce en français que dans le

« seul cas où sa disparition amènerait la ren-
« contre de trois consonnes ».

Je vois là une pure hérésie en matière de diction.

Les critiques anglais ou allemands, n'ont peut-être méconnu si souvent le vers français que par l'impuissance où ils étaient de comprendre ou de sentir la souplesse que l'*e* muet avait introduit dans notre poésie. Etre incomparablement polyglotte, savoir tous les idiomes de la terre est de bien peu de poids dans la question ; les longueurs des muettes (1) ne se mesurent point au compas, car c'est précisément en apportant des quantités *variables* à la mesure du vers qu'elles deviennent un instrument d'une délicatesse toute particulière ; pour le manier habilement il faut, sinon être né sur le sol de France, du moins avoir été bercé dans l'amour du rythme national et encore est-il indispensable que des dons spéciaux viennent s'ajouter aux hasards de cette éducation première. Telle jeune fille heureusement douée en sait plus long là-dessus, dès son entrée au Conservatoire, que bien des membres de l'Institut :

(1) Je garde ce mot pour plus de commodité quoiqu'il semble ici en contradiction avec le sens que je lui donne — je veux prouver en effet que ces syllabes ne sont tout à fait muettes que par l'élision.

« Horace avec deux mots en ferait plus que vous. »

Où manque la grâce, la science perd son temps lorsqu'il s'agit des choses d'art!

Les critiques étrangers ont donc cru trop souvent que notre vers, privé des quantités, qui font la base des autres prosodies ne vivait que par la rime ; ne trouvant pas en lui les cadences issues des longues et des brèves ils l'ont accusé de se traîner dans l'uniformité de rythmes restreints, de s'étioler dans une monotonie fatale par la répétition d'un même nombre de syllabes égales, enfin de ne pouvoir trouver dans le jeu puéril des rimes qu'une vie factice et une harmonie conventionnelle. Ils ne pouvaient sentir que, en dehors même des mesures surannées du langage prosaïque, ces longues et ces brèves qu'ils nous refusaient étaient souvent créées délicatement et délicieusement par cet *e* muet si méconnu.

Pour une oreille capable de jouir finement et pleinement des trésors de notre prosodie, l'*e* muet dans l'intérieur d'un vers, quand il n'est pas élidé par le voisinage d'une autre voyelle, a *toujours* une valeur si minime qu'elle soit !

Le malheur, pour traiter ces questions, c'est qu'elles ne se prêtent en général qu'à un enseignement oral et leur démonstration écrite n'est pas fort aisée.

Pour plus de clarté et pour essayer de faire comprendre comment s'établissent en mon esprit les différences dans l'émission de l'*e* muet, je les ramènerai à trois types principaux.

Je marquerai d'un nº 1 l'*e* muet qui se prononce entièrement avec toute sa sonorité douce encore mais précise.

Par le nº 2, j'indiquerai celui qui se murmure plutôt qu'il ne se prononce et enfin je désignerai par le chiffre 3 l'*e* muet qui ne se prononce pour ainsi dire pas, mais qui compte dans la mesure et que, par une sorte d'expiration vague du souffle on met dans l'esprit de l'auditeur. Car c'est ici que j'insiste le plus : en dehors de l'élision, tous les *e* muets existent : l'auditeur entend confusément en lui ceux que les diseurs *suggèrent* plutôt qu'ils ne les émettent et c'est précisément cette dernière variété d'*e* muet qui a pour mission d'allonger la syllabe précédente, ce que j'indiquerai par le signe — placé sous cette syllabe.

Je reprends maintenant où je l'ai laissée la citation de l'article de M. Psichari :

« Le premier vers de la *Prière pour tous* n'a
« douze syllabes que sur le papier :

« Ma fille, va prier. — Vois, la nuit est venue.

« personne ne dira :

« Ma filleu, va prier. — Vois la nuit est veunue.

« tout le monde lira naturellement :

« Ma fill', va prier. — Vois, la nuit est v'nue.

« ce qui nous donne dix syllabes. Ce fait sera « tout d'abord nié par les poètes ».

Je crois bien, et ils ont raison de nier, les poètes ; la chose n'est pas discutable pour eux, on dit :

« Ma fille va prier. — Vois, la nuit est venue.
3 1

et sous aucun prétexte on ne doit dire ce vers comme *tout le monde le lira naturellement* d'après l'opinion de M. Psichari. — Si tout le monde doit le lire aussi mal c'est qu'apparemment la poésie n'est pas faite pour tout le monde, ce dont je me doutais bien un peu.

Oui, on dit : Plaz Vendôme quand on donne cette adresse à un cocher, mais quand on lit dans Victor Hugo :

Les quatre aigles pensifs de la place Vendôme.

il faut mesurer le vers ainsi :

Les quatre aigles pensifs de la place Vendôme.
1 3

Lisez le *Crucifix* de Lamartine, en négligeant tous les *e* muets et dites si tout le charme profond et mélancolique de la pièce ne s'envole pas à l'instant. Celui qui commence ainsi :

Toi que j'ai r'cueilli sur sa bouche expirante.

n'a jamais rien compris à un vers français et n'est surtout pas digne de chanter la divine musique des Harmonies et des Méditations. N'est-ce pas en effet dans les *e* muets principalement que Lamartine a trouvé la fluidité caressante de son rythme. Ecoutez :

Toi que j'ai recueilli sur sa bouche expirante
1
Avec son dernier souffle et son dernier adieu,
Symbole deux fois saint, don d'une main mourante,
2 1
Image de mon Dieu.
2
Que de pleurs ont coulé sur tes pieds que j'adore
1 1 1
Depuis l'heure sacrée où, du sein d'un martyr,
1 2
Dans mes tremblantes mains tu passas, tiède encore
2
De son dernier soupir !
1
Les saints flambeaux jetaient une dernière flamme ;
1 2 2
Le prêtre murmurait ces doux chants de la mort,
2 1
Pareils aux chants plaintifs que murmure une femme
1 2
A l'enfant qui s'endort.

Le, *ne*, *de*, *que*, ne comptent pas, nous dit M. Psichari ; on voit au contraire que ces mots ont ici leur pleine prononciation et qu'il ne saurait en être autrement.

Encore ne s'agit-il en ce moment que de l'*e* muet qui est en valeur dans la diction, je néglige volontairement de signaler l'incomparable dou-

ceur des élisions suivantes : *sur sa bouche expirante — tiède encore — que murmure une femme* ; elles créent des sonorités comme « ouatées » et l'*e* qui cette fois est bien réellement une voyelle muette sert, pour ainsi dire, de tampon entre les duretés des consonnes. C'est une vraie musique qu'une telle poésie, et lorsque dans le cours de cette source murmurante, il nous arrive un vers un peu plus lourd que les autres, comme le premier vers de la seconde strophe, quelle intensité ne prend-il pas aussitôt !

Que de pleurs | ont coulé | sur les pieds | que j'adore.

Par la coupe monotone que lui font des césures égales, ce vers exprime la cadence d'une harmonieuse lamentation et, chose à noter, toute l'harmonie de cette poésie est presque entièrement en dehors de la rime.

« Quelqu'un, dit encore M. Psichari, faisait « remarquer un jour à un poète que dans le « premier hémistiche d'Esther : *Est-ce toi,* « *chère Elise ? ce* ne comptait pas pour une syl- « labe. Il soutint que oui, répéta le vers et pro- « nonça distinctement : *Est-ceu toi, chère Elise ?* « Quelques moments plus tard, il récita de ses « propres vers et ne fit sentir aucun *e* muet ».

Ce poète avait sans aucun doute ses raisons pour dire ainsi ses propres vers qu'il avait faits

peut être en dehors des règles de l'ancienne prosodie, mais, en ce qui concerne le vers de Racine, s'il avait le tort de trop insister sur l'*e* muet, il eut manqué aux lois de l'harmonie en le passant entièrement sous silence.

Que cette prononciation plus ou moins atténuée de la muette soit d'ailleurs une convention qui s'est établie peu à peu, d'accord ! Mais les vers qui ont été faits au nom de cette convention et avec son appui ne vivront que par elle — au point de vue musical ! Nous ne savons pas très exactement comment se prononçaient les vers d'Horace et de Virgile et ils ont survécu à la musique de la langue latine ; qu'est-ce que cela prouve, sinon que la force de la pensée et le choix des mots (au point de vue de leur signification) ont suffi à nous apporter une partie de la valeur et du charme de ces vers, mais non leur charme tout entier. A travers nos habitudes de langage nous cherchons à nous faire une idée de ce que pouvait être la musique de cette poésie ; il est fort probable que nous arrivons à nous en donner plus complètement l'illusion que les Anglais ou les Allemands, mais nous n'avons certainement pas le total des impressions poétiques qu'un latin devait trouver au fond de ces rythmes.

Quand on aura créé de toutes pièces une

prosodie nouvelle, il faudra s'y conformer et les oreilles délicates en trouveront le sens immédiatement ; l'instinct d'un vrai diseur aura vite démêlé dans le jeu des accents rythmiques les nouvelles formes d'élision : ***n'embaum' plus la verveine*** et ***c'est l'printemps***, que M. Psichari emprunte à Jules Lafargue, peuvent nous sembler charmants si le parti pris de l'artiste nous les impose ainsi ; mais si M. Jean Moreas a pu écrire :

Et les doux mots dont ell' sut me parler.

il n'aurait pas pu dire :

Et les doux mots dont ell' me parla.

sans substituer un vers de neuf pieds à un de dix.

Les poètes ou diseurs qui, dans ce vers liront ell', sans suggérer l'*e* muet comme je l'ai indiqué, liront mal ; cela ne fait aucun doute.

S'il y a un besoin d'évolution artistique dans la génération qui monte, il serait bien hardi de prétendre qu'il n'aboutira pas. On peut donc reconnaître et espérer même que les tentatives de la jeunesse amèneront un renouvellement de formes usées peut-être et reconnues insuffisantes pour les créations futures, mais si on fait à l'avenir cette juste part de ses droits, il faut bien se garder au nom d'un progrès, chi-

mérique peut-être, de détériorer les chefs-d'œuvre anciens, qui ne sont pas encore à l'état de lettre-morte, que je sache.

M. Psichari reconnaît d'ailleurs que, jusqu'à ce jour, c'est encore en eux et par eux que nous avons vécu !

Si, d'une manière générale, l'importance de l'*e* muet ne nous semble pas avoir suffisamment préoccupé les gens de théâtre, je n'ignore pourtant pas combien profondément elle a été comprise par quelques exceptions brillantes.

Madame Agar, dont le talent fut en grande faveur auprès des poètes de sa génération, faisait à tous les *e* muets un sort un peu égal. M. Francisque Sarcey le lui a reproché et, peut-être en effet, sa diction a-t-elle pesé plus que de raison sur toutes les syllabes ; mais les poètes, habitués à ne jamais avoir leur compte avec les autres diseurs, trouvaient chez elle une compensation dont ils lui savaient gré, et ils ne songeaient pas à lui reprocher la lourdeur et l'uniformité que cette insistance donnait parfois à sa récitation ; ils ne pouvaient oublier, d'ailleurs, que cette artiste avait contribué de toutes ses forces à faire parvenir leurs œuvres jusqu'au grand public et ils eurent pour elle une tendresse particulière parce qu'elle fùt admirablement belle et parce qu'elle aima la poésie. Ils étaient toujours sûrs, avec Agar, que

leurs alexandrins ne seraient pas réduits à dix ou onze pieds et, pour eux, c'était déjà quelque chose.

Les diseurs harmonieux, les grands chanteurs de vers lyriques, Sarah Bernhardt et Mounet-Sully, pour ne nommer que ceux-là, ont senti et exprimé le charme de l'*e* muet avec la délicatesse des artistes supérieurs, mais je voudrais, à côté de ces interprètes, citer un critique qui a célébré cette voyelle en des pages que je ne saurais oublier.

La *Revue des Deux-Mondes* du 15 juillet 1888 contenait un article sur les « comédies et drames en vers » dans lequel M. Louis Ganderax rappelait une pièce de Jules Amigues, « *La Comtesse Frédégonde* », qui avait été jouée l'année précédente au théâtre du Vaudeville.

L'article me combla de joie : j'avais eu l'honneur de jouer dans cette pièce un rôle très important : elle avait été montée par le fils de l'auteur et n'avait pu se jouer qu'un petit nombre de fois; il y avait plus d'une année que la première avait eu lieu (1) et pourtant quelques impressions en étaient restées vivantes et précises dans l'esprit du critique. Je fus doublement sensible aux éloges qu'il m'adressa, puisqu'ils m'arrivaient dans ces conditions particu-

(1) 11 juin 1887.

lières et qu'ils flattaient ce que certains de mes camarades ont pu considérer parfois comme une simple manie, la manie de l'*e* muet. Voici donc comme s'exprimait M. Louis Ganderax dans cet article, qui était un plaidoyer pour les pièces en vers :

« .... Je me souviens que, vers le milieu de
« la soirée, un frémissement d'aise courut par
« tout l'orchestre; oui, les têtes ondulèrent, les
« mains firent tapage. Qu'était-il arrivé?.... (1)
« Pour le moment, Philippe de Kœnismarck
« menaçait de son épée de joyeux seigneurs
« qui, dans une fête costumée, faisaient mine
« de démasquer sa belle. Or donc, à la fin d'une
« tirade..... ce vers s'était envolé dans la
« salle :

« Le morceau de velours qui couvre ce front pur ! (2)

(1) Comme je n'écris pas ceci pour le vain plaisir de me faire une réclame personnelle, je passe les lignes qui me concernent et m'en tiens à ce qui a strictement rapport à mon sujet.

(2) La *Comtesse Frédégonde* n'a pas été éditée : ce n'est que dans ma mémoire que je puis en retrouver quelques fragments; si cette mémoire est fidèle, voici le commencement de la tirade où se trouve le vers en question :

..... Nous sommes deux, vous êtes trente,
Tous deux nous défendrons contre la meute ardente
Le morceau de velours qui couvre ce front pur,
Et nous y périrons, c'est possible... c'est sûr !

etc., etc.

« Voilà l'événement! Défense était faite d'y « toucher, à ce morceau de velours; mais ce « n'est pas la crânerie de cette défense qui « charmait l'auditoire, non, il faut l'avouer, « c'est le bruit mélodieux qu'elle faisait en pas- « sant.... Croyez-vous l'entendre avec ses « nombreux *e* muets, avec sa diphtongue ache- « vée en vibration à l'hémistiche, avec sa fine « voyelle achevée de même à la rime....

« Le morceau de velours qui couvre ce front pur!

« C'est délicieux!... A présent, supposez la « pièce en prose. Quel effet, je vous le demande, « produira la fin de cette phrase : « Malheur à « qui portera la main sur le morceau de velours « qui couvre ce front pur! » Ce n'est plus la « colombe qui vole : plumée de ses *e* muets, « privée de ce double frisson qui plane — un « son doux et vibrant à l'hémistiche, un son clair « et vibrant à la rime, — la proposition est « compacte et inerte : c'est la poule au pot. »

On le voit, je ne puis m'empêcher de revenir aux choses du théâtre : si j'ai prétendu tout d'abord ne vouloir parler des vers qu'en dehors des œuvres dramatiques, c'est sans doute par une sorte de précaution oratoire; j'ai craint d'effaroucher trop vite les comédiens qui me feraient l'honneur de me lire. La vérité est que même dans une tragédie ou un drame, les

préoccupations de rythme et d'harmonie ne sauraient disparaître entièrement : sans elles comment dire les stances de *Polyeucte* :

> **Source délicieuse en misères fécondes,**
> — 2 — — 2
> **Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés ?**
> 1 —— 2

que devient l'enveloppe charmante de ces mots si on les prive de leurs muettes, si au cinquième pied du premier vers on supprime dans « *déli-cieuse* » cet *i* qui devient une musique lorsqu'il est murmuré suivant son exacte valeur.

Sans cet élément de lyrisme, il n'est guère possible d'interpréter ces stances de *Polyeucte*, ni celles du *Cid*, ni le rôle de Joad dans *Athalie* ; tout ce qu'on peut dire, pour faire la part de chaque chose, c'est que, dans une œuvre dramatique, il faut pouvoir trouver le lien qui rattache les scènes plus vécues et mouvementées aux morceaux purement lyriques afin que ceux-ci ne semblent pas plaqués : c'est là que la délicatesse d'expression d'un artiste est indispensable pour passer sans brusquerie des réalités de l'action à la poésie pure.

Ces transitions sont continuelles dans le drame romantique : dans une œuvre comme *Ruy Blas* par exemple, le rôle de la Reine est tout imprégné d'harmonie et, dans leur sécheresse, les inflexions justes n'y suffisent pas ; le

vers de *Ruy Blas* a besoin souvent aussi d'être « *orchestré* », et celui-là même de *Don César* demande des qualités de son et de couleur qui le rattachent au lyrisme; mais don Salluste nous ramène à une diction plus précise : il y a là surtout des lignes et des angles, et la musique n'a rien à y faire.

C'est de la musique, au contraire, qu'il faut mettre partout dans le rôle de *Griselidis*, l'un des derniers grands succès de la Comédie-Française; l'oubli des syllabes longues, la suppression des *e* muets sont des trahisons constantes envers le poète harmonieux et caressant qui s'appelle Armand Silvestre,

Faites-en l'expérience sur ces vers :

Devant ce soleil qui monte aux cieux clairs
1 -
Et rayonne au-dessus du calice des mers,
- - -- 1 - - 2
Comme aux mains des prêtres l'hostie
- 2
Je vous donne ma foi librement consentie
---- - 3

Il est facile de voir que le mouvement large et solennel exigé évidemment par ces vers se trouvera naturellement accentué sur la syllabe longue du mot donne.

——

Je vous donne ma foi.

═══

Si vous en faites une brève et si vous sup-

primez l'e muet qui suit, l'allure du morceau n'y est plus.

Continuons :

On est plus près de Dieu sur les collines vertes
1 — 3
Dans la solitude des soirs
2
Quand les roses encore ouvertes
2
Se balancent dans l'air comme des encensoirs !
— 2 3

Ne voit-on pas tout de suite que ce qu'il y a de suggestif en ces derniers vers se trouve ramassé dans la longue et la brève de ces mots : « *se balancent* ».

. . . .

Sourire de l'aube vermeille
— 2 1 — 2
Adieu du soir éblouissant
N'ont pour moi qu'une ombre pareille
2

Il ne reste rien de ce premier vers si vous le réduisez à six pieds en disant :

Sourir' de l'aub' vermeille

il n'a de grâce que dans la plénitude de ses huit pieds.

. . . .

Des voiles comme des oiseaux,
— 3 2
A la fois changeants et fidèles



Effleurent d'une blancheur d'ailes
-- 3 1
La face tremblante des eaux.
2 2

. . . .

Et toutes les choses qu'on pleure
2 -- 2
Sont vibrantes encore des sourires passés !
2 2

. . . .

Nous marchons sans flambeaux vers l'éternelle nuit.
2

Ici — c'est à faire frémir — j'ai entendu dire :

vers l'éternell' nuit

c'est bien la peine d'avoir de si belles sonorités à dépenser, pour n'en tirer aucun parti. Il est vrai qu'on n'apprend pas cela au Conservatoire !

Un des professeurs que j'ai le mieux connus aux classes de déclamation, Louis Monrose, avait l'habitude d'appeler du nom bizarre de « *Mère Nutu* » les jeunes filles qui, dans Henriette des *Femmes savantes*, disaient ce vers :

Si ma mère n'eut eu que de ces beaux côtés

sans séparer le sujet du verbe.

Cette raillerie gravait dans l'esprit des élèves une règle applicable à la prose comme aux vers. J'aurais souhaité pourtant que Monrose leur fît comprendre aussi qu'il y avait une seconde raison fort importante pour séparer

ces mots ; il leur eût expliqué que l'*e* muet, à peu près supprimé dans le mot « *mère* », devait au moins être remplacé par un léger silence.

On voit qu'en général, l'*e* muet donne au vers un charme, une enveloppe et parfois une largeur qu'il n'aurait pas sans lui ; mais il y a d'autres cas particuliers où il fait l'office d'un point d'appui, ou pour ainsi dire, d'un tremplin.

J'entendais un jour une toute jeune fille, l'une des mieux douées qui soient au théâtre, dire une tirade patriotique à l'un des nombreux anniversaires que nous ont apportés ces dernières années ; le morceau tout d'emportement avait été fort remarquablement dit par la jeune comédienne, avec une grande force de tempérament, une belle qualité de voix et surtout une articulation très exceptionnelle. Au dernier vers, l'effet ne me parut pas répondre entièrement à la dépense de talent. Je sais qu'il faut compter avec l'indifférence de certains publics, mais je crois pourtant que la jeune artiste eut secoué celui-là si le dernier effort, celui qui devait emporter les applaudissements, eut répondu au reste. La tirade se terminait ainsi :

République debout, ils n'avanceront pas !

Faites l'expérience suivante : dites ce vers en négligeant l'*e* muet de « *république* », puis dites-le ensuite en vous servant au contraire

de cet *e* muet pour donner un point d'appui au *d* de debout.

République debout
1 —

vous verrez comme, dans ce second cas, une comédienne douée d'une articulation puissante, trouvera une nouvelle force : tout le vers en prendra une vigueur étonnante.

Dans son article, M. Psichari me semble avoir commis d'autres erreurs sur des points de diction poétique : ainsi il a constaté, en passant, cet allongement des syllabes sur lequel j'ai insisté, mais à ce propos, il donne un exemple qui échappe tout à fait aux lois de compensation (1) dont la recherche est à faire, nous dit-il. Il est bien vrai que le mot *site* ne peut guère s'allonger, mais pourtant on ne dira pas :

Dans un sit' charmant

comme le prétend M. Psichari.

Faute dans ce cas de pouvoir créer une longue et donner à l'*e* muet la valeur atténuée d'une simple expiration, on dira :

(1) Cette loi de compensation par l'allongement des syllabes qui précèdent les muettes n'annule pas entièrement ces dernières, comme semble le croire M. Psichari ; je prouverais facilement, par une démonstration orale, que dans l'exemple choisi : « Ma fille va prier », les deux *l* ne rejoignent le *v* qui suit qu'après ce que j'appellerais un *déclanchement*, servant précisément à suggérer l'*e* muet.

en se contentant de murmurer l'*e* muet, mais en le murmurant!

Et ce ne sont pas là des mesures de fantaisie qui peuvent varier suivant les interprètes : je sais que l'oreille est le seul guide en ces délicatesses, mais j'ai constaté que, toujours, elle donnait les mêmes indications aux vrais discours.

Je n'ose parler des mots « *joue* » et « *genoux* » que M. Psichari cite comme ayant une sonorité égale : l'une de ces diphtongues me semble beaucoup plus longue que l'autre, mais là il est possible qu'il y ait une illusion de nos sens. Notre imagination voit le mot écrit au moment même où il est prononcé et l'impression de nos yeux se substitue à celle de notre oreille (1) ; mais comment admettre que « *Les cieux*, pour « l'oreille, sont un seul mot, au même titre, par « exemple, que le substantif essieu ». Au même titre, non pas s'il s'agit de diction! M. Psichari n'ignore certainement pas que *mès*, *tès*, *sès*, *lès*

(1) Encore ce mélange d'impressions ne devrait-il pas, il me semble, déplaire aux jeunes poètes de notre époque. Quelques-uns d'entre eux ne se montrent peut-être pas fort logiques en accordant à des détails typographiques la bizarre importance que l'on sait et en négligeant d'autre part des voyelles dont les caractères figureront cependant sur le papier, tant que la réforme de l'orthographe ne sera pas un fait accompli.

sont longs et que la prononciation brève de ces mots, trop répandue à Paris, est complètement vicieuse. Je voudrais rester au-dessus des démonstrations pédantes, mais enfin est-il possible que les mots en question aient une même physionomie et les mêmes quantités dans les deux vers suivants :

L'essieu crie et se rompt
RACINE (1).

Les champs n'étaient pas noirs, les cieux n'étaient pas [mornes.
V. HUGO (2).

Dans le vers de Racine, la première syllabe est plus courte que la seconde; c'est le contraire qui a lieu dans celui de Victor Hugo.

Est-il nécessaire de parler encore des quantités dans les mots « *confiance* », « *inquiet* », « *délicieux* », dans lesquels on ne prononce jamais l'*i*, nous dit M. Psichari.

Je suppose ce vers :

C'est l'asile pieux où rêva ma jeunesse !

Supprimer la muette du mot asile, prononcer « *pieux* » comme le substantif « *pieu* », c'est montrer qu'on n'entend rien à la diction poétique.

(1) *Phèdre*, acte V, scène VI.
(2) *Tristesse d'Olympio* (*Les voix intérieures*).

J'ai cité déjà le vers de Corneille :

Source délicieuse en misères fécondes.

—

Je n'insiste pas.

Libre aux poëtes de l'avenir de compter ces mots comme ils l'entendent, nous nous conformerons aux quantités qu'ils auront établies, mais encore une fois ne désorganisons pas les œuvres du passé, en les soumettant à des règles que leurs auteurs n'ont point pratiquées.

C'est en vue de cette conclusion que j'ai longuement combattu certains points de l'article fort intéressant de M. Psichari.

Je pense que, suivant le cas, il peut être aussi nécessaire de maintenir les comédiens dans le respect des harmonies rythmiques, qu'il peut être bon de les encourager à se conformer « au langage usuel qui supprime les *e* muets ».

Comme le dit M. Jules Lemaître : la prononciation de la prose est une chose, la prononciation des vers en est une autre.

Et encore pourrait-on ajouter que ce « langage usuel » n'est même pas celui de la belle prose nombreuse et cadencée.

Lisez à haute voix quelques-unes des pages célèbres de Renan (1), par exemple sa dédicace

(1) Ce n'est pas à M. Psichari que je me permettrais de faire cette recommandation.

à sa sœur Henriette, en tête de la *Vie de Jésus* : si vous soumettez *strictement* aux quantités du « langage usuel » ces admirables phrases, vous les privez de leur noblesse, sans rien ajouter à leur simplicité, et vous n'arriverez sûrement pas à la plénitude de leur expression.

VII. Voyelles et consonnes

Tout le monde connaît aujourd'hui le fameux sonnet d'Arthur Rimbaud, le sonnet des voyelles :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset velu de mouches éclatantes
Qui bourbillent autour de puanteurs cruelles.

Golfes d'ombre. E candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles.
I, pourpres, sangs crachés, rires des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes.

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux.

O. suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des mondes et des anges ;
O, l'oméga, rayon violet de ses yeux !

Quelques-uns admirent ces vers et croient à l'absolue sincérité du poète ; d'autres beaucoup plus nombreux s'en moquent et traitent avec

une irrévérence railleuse ces nouvelles recherches de sensations qui leur semblent donner trop beau jeu au charlatanisme de certains écrivains en délire. Cependant, par la constatation de l'audition colorée, la science s'empare de ces questions : il est vrai qu'elle ne peut pas nous dire encore s'il y a là une fâcheuse confusion de sens troublés et malades ou une promesse d'évolution et de progrès dans l'espèce ; elle ne sait pas si les êtres qui possèdent ces dons rares, ces facultés bizarres, sont des précurseurs ou de simples neurasthéniques, candidats au ramollissement final, mais enfin, en recherchant les lois qui régissent ces phénomènes, elle nous interdit d'en parler trop légèrement.

Dans son livre sur la *Littérature de tout à l'heure* (1), M. Charles Morice nous cite les lignes suivantes de M. Ghil :

« Constatant les souverainetés les Harpes sont blanches ;
« et bleus sont les Violons mollis souvent d'une phospho-
« rescence pour surmener les paroxysmes ; en la plénitude
« des ovations les Cuivres sont rouges ; les Flûtes, jaunes,
« qui modulent l'ingénu s'étonnant de la lueur des lèvres ;
« et sourdeur de la Terre et des Chairs, synthèse simple-
« ment des seuls instruments simples, les Orgues toutes
« noires plangorent (2).... », etc.

(1) Perrin et Cie, éditeurs.
(2) René Ghil, *Traité du verbe*.

Et M. Charles Morice ajoute :

« René Ghil a eu le tort, surtout, de prendre au sens littéral, un peu naïvement, le sonnet des voyelles d'Arthur Rimbaud. Tous les journalistes ont fait de même, et que de gorges chaudes ! Comme on dauba sur le grand poète :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...

et les journalistes ne soupçonnaient point de quel rire énorme eut ri l'absent s'il les eût entendus ! Car ces bonnes gens donnaient de tout leur cœur dans le panneau qu'avait pensé à leur préparer — un jour de gaîté — le pince-sans-rire qui ne dormait pas toujours au fond du génial poète. — Non pas qu'en effet les sons (puisque toute la nature lui est soumise) échappent aux prises d'une loi de coloration, sons et couleurs n'étant qu'une double et symétrique émanation de la lumière ; mais cette loi, sans rien d'absolu, est nécessairement individuelle ; en sorte que le *seul* sens réel du sonnet célèbre est en une manifestation d'Arthur Rimbaud par la sorte spéciale dont cette loi s'empruntait de ce tempérament. Rien de plaisant dès lors comme de voir René Ghil discuter en ce document personnel l'affirmative d'une vérité en soi, y relever des erreurs, préférer l'I bleu, l'O rouge, l'U jaune, puis substituer aux couleurs les instruments musicaux tels qu'il vient de les colorer : « A, les orgues ; E, les harpes ; I, les violons ; O, les cuivres ; U, les flûtes. »

Sans aucun doute, il était encore plus inutile pour moi que pour M. René Ghil de faire un si long détour pour en revenir à ces comparaisons dernières ; celles-ci, du moins, ont l'avantage de se borner au domaine de la musique : elles indiquent de réelles analogies entre des sonorités qui ont entre elles une évidente parenté.

Sur cette question des voyelles, un livre

serait à faire (1) qui, précisément, constaterait la variété des timbres, la richesse de certaines harmonies imitatives et, sans aller aussi loin que l'audition colorée, rechercherait les affinités générales qui existent entre la peinture et la musique, ces affinités ayant été depuis longtemps affirmées par des images qui s'appliquent tour à tour à l'un et à l'autre de ces deux arts.

Au point de vue de l'harmonie des syllabes, aucune autorité ne serait meilleure à consulter que celle des très grands diseurs de la musique qui, par leur habitude d'élargir les sons, en arrivent à se pénétrer de ce qu'ils contiennent en réalité. Je sais que dans cet art du chant, ils sont extrêmement rares ceux qui ont laissé subsister dans le corps des mots la valeur supérieure du langage parlé ; mais les exceptionnels artistes qui ont su ou pu résister à l'à peu près des méthodes de « bafouillement », sont de bien grands maîtres dont les comédiens devraient reconnaître la compétence.

Ce que j'ai essayé de faire pour l'*e* muet, d'illustres diseurs comme Gounod ou comme J. Faure l'ont fait pour les voyelles en général ; ils ont montré combien leurs sonorités sont

(1) On m'affirme que M. Robert de Souza fait en ce moment un ouvrage sur ce sujet.

souples et variées, ils ont osé dire que par la différence des timbres, par l'opposition des sons fermés (1) et des sons ouverts, notre langue avait des ressources que la langue italienne elle-même, si admirée au point de vue musical, ne pouvait trouver dans ses mots plus éclatants, mais plus monotones (2).

Dans l'enseignement de diction poétique tel que je le rêve, ces études ne seraient pas négligées ; on y opposerait naturellement l'émission des voyelles à l'articulation des consonnes, l'importance de ces éléments variant avec les textes.

Je faisais un jour cette observation à une jeune fille qui, au Conservatoire, devait dire des vers de Racine pour son concours de tragédie et une scène de la *Princesse Georges* pour la comédie. Douée d'une voix admirable d'harmonie, elle était créée pour faire chanter les voyelles de la poésie racinienne, mais elle ignorait encore l'art de « mordre les mots et d'exprimer les sursauts de la passion par l'accent d'une articulation nerveuse ».

Je lui dis, avec une exagération qui était sans dangers pour elle : « Soyez pénétrée de

(1) Dans l'art du chant on les appelle parfois d'une manière pittoresque des sons bouchés.

(2) Voir l'ouvrage si intéressant de J. Faure, *La voix et le Chant.*

cette vérité qu'avec Racine vous n'aviez que des voyelles, et que maintenant, dans votre scène de comédie, il ne reste que des consonnes », et cette exagération même lui rendit peut-être plus de services que bien des longues leçons.

Ce dosage approprié de l'émission et de l'articulation, est une des plus merveilleuses aptitudes de Sarah Bernhardt ; les critiques qui avaient célébré la « voix d'or » avec le plus d'enthousiasme, ont blâmé parfois les martellements exagérés de sa diction dans les œuvres modernes, mais sans cette lutte entre des qualités contraires, la grande artiste n'aurait pas pu jouer aussi supérieurement la Reine de *Ruy Blas* et *Fedora*, dona Sol et la *Tosca* (1).

Le charme est presque toujours dans les voyelles ; l'accent est dans les consonnes ; celles-ci forment le squelette des mots, l'ossature des phrases, les voyelles en sont la chair.

Au point de vue de la diction, ce sont à pro-

(1) Dans un article sur Izeil, M. H. Fouquier s'exprimait ainsi : « Ce qui fait la grandeur de cette artiste, et ce que je n'ai jamais si bien vu que ce soir, c'est le mélange qui est en elle, d'une poésie qui en fait un être impersonnel légendaire et d'une précision quasiment effrayante dans la réalité du geste. » (*Figaro* du 25 janvier 1894.) C'est ce mélange que j'ai constaté dans la diction supérieure, par l'opposition des voyelles et des consonnes.

prement parler les consonnes qui déterminent la ligne et forment le dessin des périodes, aussi a-t-on pu dire que si le dessin est la probité de l'art, l'articulation est celle du diseur, puisque l'articulation c'est le jeu des consonnes.

Quand on a la faculté indispensable de faire porter la parole, on trouve dans l'attaque juste et variée des consonnes des ressources très précieuses pour faire jaillir ou pour faire chanter les mots. Voyez les nuances qu'on peut trouver dans l'articulation de la lettre *t* pour les adjectifs suivants :

tendre, tenace, terrible,

ou encore

triste, traître.

Si j'ai dit que le charme des mots réside dans les voyelles, je sais combien l'attaque des consonnes peut y ajouter parfois. Le *ch* est souvent d'une douceur infinie ; écoutez ce vers de Léon Dierx :

Les peupliers rangés chuchotaient dans la brise (1).

Quels mots sont plus jolis que *chaste* ou *charmant* quand ils sont dit après une sorte de ralentissement sur le *ch*. Ce que les chanteurs appellent un retardement, donne une sensation

(1) Crépuscule.

à peu près du même genre. On retient pour ainsi dire la consonne, on la fait attendre imperceptiblement et son attaque ainsi préparée s'enveloppe d'une grâce particulière.

Talma pratiquait cette nuance de diction sur les consonnes. Dans les fameux vers de son rôle de Néron :

Excité d'un désir curieux,
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes.
Belle sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
(*Britannicus* (acte II, scène II.)

Talma faisait attendre ainsi le *b* du mot belle ; il en préparait l'attaque (1) tandis que sa physionomie exprimait l'ardente admiration qu'il avait éprouvée, puis il articulait fortement cette consonne en n'accordant au contraire à la voyelle qu'une sonorité mystérieuse.

Ce sont là des indications que, seul, l'enseignement oral peut donner tout entières ; un cours supérieur de diction ne doit pas les négliger.

Je n'ai pas l'intention de m'occuper ici de la prononciation usuelle, il existe pour cela des

(1) J'ai plus souvent admiré ces nuances de diction chez les grands diseurs de musique J. Faure, Darcier, Thérésa que chez les comédiens !

livres spéciaux très bien faits et très précis ; j'essaie de me tenir plutôt sur un terrain d'art en dehors et au-dessus des règles de grammaire et de syntaxe, mais, puisque j'ai parlé de cours supérieur, je souhaiterais précisément qu'un sentiment artistique prévalût parfois sur un usage douteux, pour fixer la prononciation de certains mots.

Je prends par exemple le mot *Allégresse* :

Les dictionnaires spéciaux nous laissent la latitude de prononcer les deux *l* ou d'en supprimer un, et je crois que souvent les professeurs de diction en profitent pour imposer une vague préférence personnelle en dehors de préoccupations artistiques.

Quant à moi je comprends qu'on dise :

Quelle « *Alégresse* » aurez-vous en votre âme.
Quand d'un époux si beau vous vous verrez la femme (1).

ou encore

Avec une « *Alégresse* » aussi pleine et sincère
Que j'épousai la sœur, je combattrai le frère (2).

car ici la valeur de la phrase n'est pas sur ce mot seul ; elle s'éparpille sur lui et sur les deux adjectifs « pleine et sincère » pour éclater ensuite sur le mot « combattrai », mais comment admettre qu'on dise :

(1) Tartuffe.
(2) Horace.

Tous s'y montrent portés avec tant « d'*Alégresse* » (1).
Qu'ils semblent, comme moi, servir une maîtresse.

Ici il faut faire sonner superbement les deux *l*, cela s'impose comme dans cette expression : des transports d'Allégresse.

Le mot est ainsi beaucoup plus expressif, il reprend l'allure (2) et la vibration qui lui manquaient : la relation entre la pensée et son expression sonore devient plus logique, plus étroite. Pour ces raisons, je crois que l'articulation des deux *l* est préférable dans ce mot puisqu'elle est indispensable dans certains cas et ne saurait nuire dans les autres.

Mais un mot sur lequel il n'y a pas d'hésitation possible, à mon avis, c'est le mot « désir » qu'on prononce indifféremment.

Désir, desir, d'sir.
1

J'entends souvent dire *d'sir* à la Comédie Française et non par les moindres comédiens : cela m'indigne toujours ! Je comprends qu'on dise *desir* dans le répertoire de Marivaux ; le desir (ou même le d'sir) de plaire ne me choque pas outre mesure, pas plus que :

(1) Cinna.

(2) Voyez donc ce que devient le mot « *allure* » sans le redoublement des *l*.

Tous vos desirs, Esther, vous seront accordés (1).

Mais est-il possible qu'on dise :

Le desir de l'immortalité.

ou

« Former des desirs pour leur damnation » (2).

ou encore

« Vous ne desirez point la femme de votre prochain, ni sa maison, ni son champ, ni son serviteur, ni sa servante, etc., etc. ».

Dans cette dernière phrase, empruntée à la Bible, la suppression de l'accent aigu me paraît constituer un abominable contresens ; l'usage n'a plus rien à voir là dedans, le sens artistique suffirait à nous affranchir de règles maladroites ou contraires aux nécessités de l'expression, quand les petits travaux de toutes les Académies possibles voudraient nous les imposer.

VIII. Le Choix des Textes.

M. Ernest Legouvé a dit, dans un de ses remarquables ouvrages sur « l'art de sa lecture », qu'un bon lecteur est un véritable critique ; cela est trop évident pour avoir besoin d'être longuement démontré, mais il serait peut-être bon

(1) Esther.
(2) Pascal.

de préciser en quel sens cette faculté de critique doit s'exercer, dans un enseignement d'art, pour être vraiment féconde. En effet, s'il est difficile et rare de savoir éclairer les parties supérieures d'une strophe ou d'un poème, le jugement moyen des foules suffit souvent pour en faire ressortir les imperfections.

Apercevoir et signaler tout de suite et avant tout dans une œuvre de valeur les défauts qu'elle contient, c'est la marque d'un esprit médiocre.

Dans un livre remarquable qui paraissait tout récemment (1), M. Jean Honcey cite les lignes suivantes qu'il emprunte lui-même à un ouvrage de M. Guyau : « Le critique idéal est l'homme « à qui l'œuvre d'art suggère le plus d'idées et « d'émotions, et qui communique ces émotions « à autrui. C'est celui qui est le moins passif « en face de cette œuvre et qui y découvre le « plus de choses. En d'autres termes, le criti- « que par excellence est celui qui sait le mieux « admirer ce qui est beau et qui peut le mieux « enseigner à admirer (2) ».

(1) *Souffles nouveaux*, chez Fischbacher.

(2) Le chapitre auquel j'emprunte cette citation est intitulé, dans l'œuvre de M. Jean Honcey, l'*Admiration*, une vertu qui a contre elle, nous dit l'auteur, « le scepticisme, « le déterminisme, le pessimisme, l'ingratitude et la man-

Avec cette force, le critique exercerait véritablement un sacerdoce, il serait comme le grand prêtre de l'art ; il aurait vraisemblablement souffert d'un rêve lui aussi, d'une lutte pour un idéal ; il serait capable d'un effort pour comprendre le charme mystérieux des choses ; il sentirait en lui un grand besoin de justice ; on ne pourrait lui découvrir qu'un seul parti-pris, celui d'être impitoyable à tous les oripeaux, à tous les clinquants de l'art conventionnel, mais il aurait la volonté d'être indulgent, toujours et quand même, à l'œuvre qui recélerait la plus légère trace d'émotion vraie. Il n'est certes pas fort aisé de répondre à la grandeur de cette mission et le train du théâtre en particulier n'est guère fait pour exercer et fortifier ces exceptionnelles vertus ; mais, chez le critique qui n'en trouve pas au moins le germe dans cette faculté d'admirer, nous ne constatons que la plus lâche indifférence, la servilité envers une clientèle, la répétition des formules toutes faites, des clichés les plus surannés ; chez ceux-là, la sincérité manque souvent, la flamme presque toujours.

Cette digression n'est peut-être pas inutile,

« vaise foi de l'amour-propre, sans parler de la sottise et « de la méchanceté ». On voit si nous avons peu de chance de la rencontrer chez nos contemporains.

puisqu'il s'agit de montrer ici à quelles qualités pourrait se reconnaître le guide éclairé et vibrant capable de diriger la jeunesse à travers les chefs-d'œuvre des poètes ; il est bon d'ajouter, d'ailleurs, que cette chaleur d'âme qu'on exigerait de lui n'en ferait pas une dupe ; mais il ne constaterait les faiblesses que pour mieux les emporter dans un élan d'admiration vers les belles pensées et les formes magnifiques.

Bien que, suivant une parole de Gœthe, tout critique soit un électrique né, ce guide, cet initiateur ne pourrait certainement pas échapper aux préférences de son esprit et de son tempérament ; mais, pour un tel maître, il est plus facile de montrer ses préférences en exaltant ce qu'on aime qu'en essayant de diminuer les œuvres plus éloignées de ses goûts.

Quant à moi, je ne voudrais examiner ici que les principales formes de versification dont l'étude pourrait le plus profiter aux élèves, comme un travail d'assouplissement, pour l'interprétation des textes poétiques.

Les meilleurs professeurs de diction recommandent très spécialement l'étude des fables de La Fontaine, et, en effet, par la souplesse et la variété de son vers, par les harmonies imitatives, par la précision du trait, par la netteté de la mise en scène, par la somme de vie et de

mouvement contenus dans ses œuvres, le grand fabuliste semble devoir suffire à toutes les recherches d'un lecteur ou d'un diseur. Cependant, il me semble que, là encore, il s'agit trop de théâtre en quelque sorte et pas assez de poésie pure pour justifier la création d'un cours spécial.

Certes, le vers libre de La Fontaine nous rompt à la variété la plus imprévue et pourtant la plus logique des mouvements et des rythmes, et quand il ne devrait servir qu'à nous donner le maniement de certains rejets, il faudrait en imposer l'étude à tous les comédiens.

Mais ici, je veux parler surtout de la musique des paroles cadencées, du lyrisme, de la part d'harmonie que la poésie comporte, et ce sont des poètes plus rapprochés de nous qui nous fourniront, à cet égard, les meilleurs sujets d'admiration.

La splendide éclosion des poètes qui s'étend, de 1830 jusqu'à nos jours, à travers les romantiques, les parnassiens, les symbolistes et les décadents, nous offre le choix inépuisable des œuvres les plus diverses ; mais, avant tout, et j'oserai dire au-dessus de tout, c'est la radieuse trinité des génies, dans laquelle se résume la poésie romantique, qui va nous apporter les matériaux les plus complets pour l'enseignement rêvé.

Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset, ces trois noms comprennent toutes les puissances de notre langue poétique et tout son charme aussi.

Depuis longtemps déjà dans les livres de critique, dans les discussions littéraires, on a bien souvent analysé et comparé les trois chefs-d'œuvre qui s'appellent *La Tristesse d'Olympio*, *Le Lac* et *Souvenir*. Il semblerait, en effet, que le thème qui fait le fond de ces trois pièces ait été proposé comme un sujet de concours aux trois souverains poètes, si on ne savait que toujours, à travers les âges, les amants de génie se sont plu à chanter la douceur du souvenir; la tristesse que nous laisse la fuite des jours et le charme mélancolique des paysages où l'on fut heureux. Il faut avouer pourtant qu'en ces trois morceaux les points de comparaison sont particulièrement curieux et fréquents ; pour un maître avisé, ils suffiraient à fournir les aperçus les plus complets sur la diction poétique ; toute l'étude des harmonies et des formes se rencontrerait ici ; mais si, après avoir soupiré la musique divine du *Lac*, après avoir trouvé les accents de la douleur et de la passion qui emportent les strophes du *Souvenir* dans un mouvement d'une inspiration débordante ; si, après ces deux œuvres immortelles, nous passons à *La Tristesse d'Olympio*, nous voyons que



V. Hugo apporte au diseur plus de difficultés, mais aussi plus de matériaux, et qu'il suffirait presque, à lui seul, à tout faire sentir, à tout faire comprendre.

Je ne me permets pas de choisir littérairement ; quand on est parvenu à ces hauteurs, je ne crois pas qu'on ait le droit de dire « ceci vaut mieux que cela ». Je prétends seulement qu'il se trouve plus de matière pour l'enseignement oral que je me propose dans *La Tristesse d'Olympio* que dans les deux pièces rivales.

« Dans *La Tristesse d'Olympio*, dit M. Ferdinand Brunetière (1), comme les voix des instruments se marient « dans l'orchestre, la note aiguë, déchirante et prolongée « du violon à la plainte plus profonde et plus grave de l'alto, « le tumulte éclatant des cuivres aux sons plus perçants de « la flûte, tandis qu'au-dessus d'eux la voix humaine conti- « nue son chant d'amour et de colère, de haine ou d'ado- « ration ; c'est ainsi que la mélodie très simple et comme « élémentaire du souvenir s'enrichit, s'augmente, se ren- « force et se soutient, dans Hugo, d'un accompagnement « où tout concourt ensemble, toute la nature et tout « l'homme, toute la poésie de l'amour, toute celle des bois « et des plaines, toute la poésie de la mort. »

C'est, d'ailleurs, cette instrumentation d'une infinie variété qui rend le vers de Victor Hugo si difficile à dire, parce qu'il exige non seulement toutes les ressources d'un talent fait, mais encore les sonorités les mieux assouplies d'une

(1) *L'Evolution de la Poésie lyrique au XIXe siècle.*

voix heureuse. Personne n'a su manier les mots comme lui et pourtant c'est par l'interprétation de son œuvre qu'on voit le mieux éclater l'indigence relative de l'école qui rapporte tout à la rime : l'art des sertisseurs de mots, cet art qui se contente de l'enchevêtrement imprévu de syllabes brillantes et sonores n'est propre à former que des diseurs précieux ; on y apprend à jongler avec les phrases, mais si la bouche peut se plier alors au jeu puéril des concetti, elle ne saurait nous rendre le développement large et soutenu d'une période de V. Hugo ou de Lamartine.

Cependant, puisqu'il s'agit ici d'augmenter les ressources de l'expression par l'étude des chefs-d'œuvre les plus divers, je ne prétends pas qu'on ne trouve un grand profit à passer d'une forme poétique à la forme la plus opposée et qu'il ne soit excellent d'abandonner, pour un temps, la grâce ondoyante et limpide, la fluidité charmante du vers des *Harmonies* pour faire scintiller les bijoux ciselés d'un Théodore de Banville ou d'un Théophile Gautier ; on acquiert certainement ainsi plus de légèreté et plus de souplesse. Mais, dans Victor Hugo, tout semble être contenu, au moins en germe, et qui dit bien *Les Contemplations* et *La Légende des Siècles* est tout prêt à interpréter Leconte de Lisle, Sully Prud'homme, François Coppée, de

Vigny, de Hérédia, de Banville, Théophile Gautier, Catulle Mendès, Armand Silvestre, Dierx, etc., etc.

J'ai cité le nom de M. Leconte de Lisle ; il n'y en a certainement pas de plus haut dans l'art contemporain ; mais pourquoi me semble-t-il que, contrairement à ce que j'ai dit pour Victor Hugo, ses poésies ne peuvent être spécialement recommandées dans un cours de diction : c'est qu'elles sont, pour nous servir du langage d'aujourd'hui, trop uniformément objectives. La précision est telle dans ces vers qu'il ne reste en eux *aucune place pour l'interprétation* ; rien ne saurait flotter entre les lignes ni entre les mots trop dépourvues d'élasticité : c'est un art qui a souvent la netteté d'une équation.

Bien articuler, donner aux vers les quantités voulues, répandre son souffle et sa voix un peu également sur la succession lente des alexandrins, c'est presque suffisant pour dire ces poèmes admirables. N'est-ce pas d'ailleurs une condition de leur grandeur d'échapper ainsi à l'interprétation des hommes, et ne sont-ils pas ainsi plus près de l'absolu ; ce n'est pas à moi qu'il appartient de traiter cette question. J'ai parlé de lyrisme : je crois que le but de la belle poésie est d'enchanter nos âmes en ajoutant la musique des mots à la splendeur des pensées

et des formes, et, pour le poète ainsi que pour le musicien, la collaboration du chanteur m'apparaît comme une nécessité.

La sensation que j'ai éprouvée parfois devant les poèmes de M. Leconte de Lisle est encore plus forte quand il s'agit de ses principaux disciples, et surtout de M. de Hérédia, l'un des plus grands. L'admiration que j'ai éprouvée à la lecture des *Trophées* a été suivie d'un certain découragement et, depuis, toutes les fois qu'on a dit devant moi quelques strophes de ce beau livre, j'ai constaté que la voix *n'y ajoutait rien* ; il me semble suffisant de les lire avec les yeux et la pensée : je n'éprouve pas le besoin de les entendre. La voix, le souffle, l'ardeur des paroles sont ici superflues ; peut-être les différences de rythme, d'articulation, les modulations variées leur nuisent-elles souvent au contraire. Le plaisir qu'on éprouve en présence de cet art est un peu comparable, sans doute, à cette joie spéciale que doit ressentir le mathématicien qui est arrivé à la conquête d'un chiffre ; c'est certainement une jouissance pure et supérieurement intellectuelle ; cela ne va pas pour nous sans un mélange de froideur. Ces poèmes sont d'admirables monuments auxquels il manquerait la chaleur du soleil et la vie ambiante ; on y cherche vainement les élans de la foi, la joie de vivre, la douceur d'aimer, la grâce ;

aussi les vibrations de notre âme se perdent-elles dans les grandes lignes nues de cette architecture comme en une belle solitude ; que dis-je, elles troublent peut-être ces lignes simples auxquelles tout ornement serait superflu. Tout cela est trop massif pour être soulevé par des lèvres mortelles.

Ces vers sont à la fois éclatants et tendus, éclatants comme des sonorités de clairon et aussi comme les brutalités du rouge le plus intense, tendus comme une phrase musicale d'une tonalité trop haute, comme une draperie d'or où manqueraient les ombres et les clairs, où la profondeur adoucie des plis chatoyants ne reposerait pas de la rigidité volontaire des lignes. L'intensité est surtout ce qui distingue ces belles œuvres : c'est la puissance sans trêve, c'est l'ut de poitrine à jet continu ; que ne donnerait-on pas pour une tonalité grise ou une vraie douceur.

Aussi, que viendrait faire ici la variété des accents, la recherche des nuances, les changements de tonalité, le jeu des sonorités vocales. A dire ces vers, un virtuose trouverait l'occasion d'une bonne gymnastique et pourrait prouver qu'il a la voix bien posée, mais on sent qu'un phonographe impeccable et implacable pourra leur suffire un jour.

J'éprouve un certain embarras à dire toutes

ces choses sur l'œuvre d'un grand poète qui a donné une puissante note d'art, mais il ne s'agit ici que d'interprétation et, d'ailleurs, je vais plus loin, sans doute, que ma propre pensée.

Le succès des *Trophées* à leur apparition a pris un tel caractère que j'en ai été choqué très souvent ; la mode, l'horrible mode, s'est emparé de ce beau livre et l'a sali de son admiration faite du *chic* le plus répugnant. J'ai vu, dans les salons, toutes les mondaines et tous les bas bleus, des femmes jeunes ou vieilles qui, par les souplesses de leur nature, par les grâces de leur sexe auraient dû rester quelque peu étrangères à cette poésie exaspérée. J'ai vu tous ces gens du monde, qui pourraient écouter *le Crucifix* ou *Booz endormi* (1) sans un seul tressaillement, se pâmer d'aise en entendant les sonnets, superbes d'ailleurs, qui ont pour titre *Antoine et Cléopâtre* ou *Les Conquérants* ; les applaudissements impudiques, les mensonges de ces faux passionnés de poésie, dont la plupart ne soupçonnaient pas l'œuvre de Dierx, par exemple, m'ont causé un insurmontable écœurement.

Chose étrange, M. de Hérédia qui, pour tout le monde, est un libre et fier artiste, ne s'y

(1) *Booz endormi* de *La Légende des Siècles*.

serait pas pris autrement qu'il ne l'a fait, si, par toutes les adresses de la réclame, il avait voulu préparer à son livre l'éphémère retentissement qu'il a eu dans des cervelles indignes de le comprendre. Les longs refus de laisser publier son œuvre, l'abandon d'une pièce ou deux de loin en loin à la curiosité badaude de faux artistes ou de faux lettrés excités par l'attente, avaient préparé à son volume le succès considérable qu'il obtint de janvier à avril 1893 et auquel les poètes ne sont guère habitués.

Je ne sais s'il était bien nécessaire de dire tout ceci pour essayer de prouver que l'appoint d'une personnalité d'artiste est presque superflu dans l'interprétation de ces œuvres et qu'une sorte de diction automatique y suffirait ; mais je voudrais m'efforcer de montrer maintenant que, dans Victor Hugo, tout au contraire, quelque chose sommeille au fond de la parole écrite, que la voix humaine va faire revivre : des mots et des phrases endormis la flamme va jaillir et l'âme même du poète va resplendir à nos yeux !

IX. — Victor Hugo.

Qu'il s'agisse de poésie ou de peinture, il y a dans la foule une majorité d'individus pour

lesquels la partie anecdotique d'une œuvre prime tout le reste; en réalité, ils représentent les intelligences qui sont fermées aux choses de l'art. C'est à cette fraction du public que le monologue et une certaine peinture de genre doivent leurs succès, et j'ai connu un être fort rudimentaire qui sut résumer un jour cette tendance vulgaire en un mot admirable : comme on lui offrait de lui prêter quelques volumes de Victor Hugo : « Merci, moi, j'aime mieux les histoires, répondait-il! » Ce comique-là ne s'invente pas.

Mais si ce cri du cœur exprimait merveilleusement l'incurable médiocrité d'une intelligence, on ne peut pas dire qu'il s'appliquait fort bien à Victor Hugo. En effet, les ***Châtiments***, la ***Légende des siècles***, les ***Contemplations*** contiennent précisément la quantité de choses anecdotiques ou historiques qu'on peut légitimement souhaiter à certaines œuvres, pour que leur action dépasse les limites d'un cénacle ou l'enceinte d'une petite église; car, enfin, il ne faut rien exagérer par haine de l'esprit bourgeois ou par dilettantisme : si l'anecdote toute seule est méprisable et si elle est parfois à l'art ce que le reportage est à la littérature, elle n'est cependant pas à dédaigner, quand c'est un Homère ou un Rembrandt qui nous la raconte, et l'***histoire*** qui est au fond des « Pauvres gens » ne me gâte nulle-

ment les beautés du morceau. Les très grands poètes se sont très souvent distingués par leur puissance à embellir et à exalter la banalité d'un sujet et les artistes qui n'aspirent qu'aux choses rares doivent par là même s'écarter de plus en plus des choses humaines.

En ce qui concerne Victor Hugo, si son œuvre est pleine d'enseignements pour le diseur, c'est qu'aucune forme de l'art n'en est systématiquement bannie; tous les genres s'y trouvent, au contraire, mêlés et sont opposés les uns aux autres : c'est bien *toute la lyre* qui résonne en un même volume, et la poésie y est tour à tour épique, lyrique, dramatique, philosophique, bucolique.

« Dans ses poèmes, dit-il en la préface des « *Rayons et des ombres*, il mettrait les conseils au « temps présent, les esquisses rêveuses de « l'avenir; le reflet tantôt éblouissant, tantôt « sinistre, des événements contemporains, les « panthéons, les tombeaux, les ruines, les sou- « venirs; la charité pour les pauvres, la ten- « dresse pour les misérables; les saisons, le « soleil, les champs, la mer, les montagnes; « les coups-d'œil furtifs dans le sanctuaire de « l'âme où l'on aperçoit sur un autel mysté- « rieux, comme par la porte entr'ouverte d'une « chapelle, toutes ces belles urnes d'or: la foi, « l'espérance, la poésie, l'amour; enfin, il met-

« trait cette profonde peinture du moi, qui est
« peut-être l'œuvre la plus large, la plus géné-
« rale et la plus universelle qu'un penseur puisse
« faire. »

Dans l'un des derniers livres du poète, on rencontre ces deux vers :

Les palmiers frissonnaient au souffle de la brise,
Le soleil se couchait dans le désert poudreux.

Supposez un sonnet — soit quatorze vers seulement — dans cette forme largement descriptive et voyez la pesante monotonie qui va se dégager de l'ampleur même de ces mots. Mais lisez maintenant toute la pièce de Victor Hugo, vous verrez émerger du récit ces deux vers de description ; ils vous apporteront la grandeur des paysages bibliques et tout le morceau s'en trouvera superbement élargi. C'est au diseur à les faire sortir, sans toutefois les isoler complètement du reste, et s'il nous semble alors que ces vers cessent d'être purement objectifs, comme ils le seraient chez un Leconte de Lisle ou un de Heredia, c'est que dans l'endroit choisi par le poète, dans le décor qui nous est présenté, quelque chose d'humain s'agite et souffre.

L'un des deux grands artistes que je viens de citer aurait pu trouver peut-être cet admirable vers, que j'emprunte aux *Contemplations* :

La lune à l'horizon montait, hostie énorme !

mais chez lui, il n'aurait peut-être servi qu'à créer un tableau magnifique.

Chez Hugo, il résume magistralement toute la pièce qui a pour titre *Religio* (1), il prépare et rend logiques ces derniers vers :

Lui montrant l'astre d'or sur la terre obscurcie
Je lui dis : courbe-toi, Dieu lui-même officie
Et voici l'élévation.

Comme en dehors de sa valeur descriptive, cet alexandrin doit nous faire sentir la présence de Dieu dans la nature, il paraît s'enfler et grandir démesurément et l'interprète ne saurait se passer d'une diction large et savante, pour ne pas laisser tomber une beauté de cette envergure.

Ainsi, dans cette œuvre immense, la vie et le mouvement sont à chaque instant créés par des phrases qui jaillissent du texte, lumineuses et superbes ; elles éveillent dans l'âme de l'auditeur des sensations nouvelles et imprévues qui viennent rompre la monotonie du morceau, sans détruire pourtant l'allure générale d'une période.

Supposez encore les vers suivants :

J'aime ces chariots lourds et noirs qui la nuit
Passent devant le seuil des fermes avec bruit
Et se perdent au loin dans l'ombre.

(1) Les *Contemplations*.

Ils rappelleraient, sans l'égaler, le beau vers de la *Tristesse d'Olympio* :

Les grands chars gémissants qui reviennent le soir.

Voyez maintenant ce que Victor Hugo écrit dans la pièce des *Orientales*, qui est intitulée *Enthousiasme* :

J'aime ces chariots lourds et noirs, qui la nuit
Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
Font aboyer les chiens dans l'ombre.

N'est-il pas vrai que ces aboiements des chiens dans l'ombre nous apportent, plus que tout le reste, une vision plus mélancolique et plus puissante de la nuit qui tombe dans la campagne. C'est que le détail n'est pas seulement pittoresque, il est en quelque sorte vivant; il ne se contente pas de la seule mémoire de nos yeux et l'évocation se complète par un appel à des sensations différentes.

Prenez maintenant dans la *Légende des siècles*, la pièce intitulée le *Crapaud* (1). On y rencontre peut-être la plupart des défauts qui ont été le plus souvent reprochés à Victor Hugo : l'abus des antithèses, la puérilité de certains détails ; mais il s'y trouve aussi des beautés de premier ordre, et à chaque instant on est arrêté par un vers qui donne au récit des dessous inattendus,

(1) La *Légende des siècles*.

pour peu que le diseur s'en rende compte. Voyez : un prêtre marche sur l'animal maudit, une femme « lui crève l'œil du bout de son ombrelle » :

> Et le prêtre était vieux, et la femme était belle !

dit le poète qui proclame ainsi que les sages, les heureux et les forts ne sauraient se passer de pitié ; dans ce vers, il fait tenir toute la bonté de son âme et la religion de la souffrance est déjà au fond de ces mots-là.

Quant à nous, les interprètes, nous n'avons pas le droit de rechercher, si, comme on l'a insinué, cette philosophie un peu naïve ne résiste pas à l'examen de l'ironie moderne ; efforçons-nous de retrouver dans notre diction un peu de la sincérité du poète et nous ferons sûrement taire les vaines railleries des impuissants.

Les vers extraordinairement suggestifs abondent dans cette œuvre, mais l'un des plus admirables que j'aie rencontrés se trouve dans les *Pauvres gens* (1).

Dans l'horreur de la nuit et de la tempête, le marin sait que tout est fini : « il voit s'ouvrir sous lui l'ombre et l'abîme, et songe »

> Au vieil anneau de fer du quai plein de soleil.

Pris en lui-même, cet alexandrin n'est peut-

(1) La *Légende des siècles.*

être pas des plus remarquables; on pourra même trouver que le second hémistiche en est lourd et peu harmonieux; mais lisez le morceau avec le souci de ne pas laisser perdre en route cette incomparable beauté, et dites si on pouvait trouver évocation plus merveilleuse pour détruire la masse d'ombre et ouvrir tout à coup à nos yeux un horizon de joies et de clartés. Quel monde d'idées et de sensations, il va éveiller en une imagination ouverte à la poésie.

C'est à ce même vieil anneau de fer que le marin, et son père, et le père de son père, ont si souvent attaché leur barque, après les nuits de tempête, c'est là qu'ils ont, chacun leur tour, connu l'ivresse de revoir les êtres aimés, de se sentir encore vaillants et forts, de se réchauffer au soleil : il semble qu'on ait assisté réellement à l'un de ces retours, et qu'on entende monter sous le ciel resplendissant les exclamations joyeuses et les bénédictions ; tout cela jaillit de ce vers en un instant.

C'est dans la nuit que ce tableau se présente tout à coup à nos yeux et l'on peut dire, sans doute, que c'est encore par une antithèse que le poète arrive à cet effet; c'est là un bien petit reproche si nous songeons que beaucoup de choses ne nous intéressent que par la quantité d'imprévu qu'elles renferment. Quoi qu'il en soit, tout cela s'agite, vibre, brille, éclate, resplen-

dit, c'est la lumière, c'est la force, c'est la santé, c'est la vie, enfin qui sortent de toutes ces oppositions de mots et de pensées, de couleurs et de mouvements et, encore une fois, pour ne pas laisser perdre tout cela en route, il faut que le diseur soit vraiment le maître de sa voix et de ses propres émotions.

Booz endormi (1), une des choses les plus parfaites, sans doute, que Victor Hugo ait écrites, semble être, dans l'œuvre générale du maître, plus près de certaines œuvres parnassiennes que beaucoup d'autres pièces de la *Légende des siècles*, mais les effets y sont cependant encore très variés, et quelque chose d'humain y circule dans la largeur des strophes.

Depuis :

Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse :
« Laissez tomber exprès des épis, disait-il. »

. . . .

Cet homme marchait pur loin des sentiers obliques
Vêtu de probité candide et de lin blanc.

. . . .

Les moissonneurs couchés faisaient un groupe sombre ;
Un roi chantait en bas, en haut mourait un Dieu.

. . . .

Une immense bonté tombait du firmament ;
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.

Jusqu'à

Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

(1) La *Légende des siècles*.

cette pièce est un admirable chef-d'œuvre sur laquelle on peut donner une leçon complète de diction poétique.

Ces vers ont toujours une direction et un but; c'est-à-dire qu'une période, une strophe, une phrase aboutissent toujours quelque part et se résument en quelque endroit.

On va tout naturellement à l'effet sans le chercher, le détail ne faisant que concourir à l'impression d'ensemble, comme en toute belle composition.

Voyez ces vers (1) :

Le glaive qui frappa ne fut point aperçu;
D'où vint ce sombre coup, personne ne l'a su;
Seulement, ce soir-là bêchant pour se distraire,
Héraclius le chauve, abbé de Jong-Dieu, frère
D'Acceptus, archevêque et primat de Lyon,
Etant aux champs avec le diacre Pollion,
Vit, dans les profondeurs par les vents remuées.
Un archange essuyer son épée aux nuées.

ou ceux-ci (2) :

Alors, l'aigle d'airain qu'il avait sur son casque,
Et qui, calme, immobile et sombre, l'observait,
Cria : « Cieux étoilés, montagnes que revêt
L'innocente blancheur des neiges vénérables,
O fleuves, o forêts, cèdres, sapins, érables,
Je vous prends à témoin que cet homme est méchant! »
Et cela dit, ainsi qu'un piocheur fouille un champ,
Comme avec sa cognée un pâtre brise un chêne,

(1) La *Légende des siècles* : Ratbert.

(2) La *Légende des siècles* : L'aigle de casque.

Il se mit à frapper à coups de bec Tiphaine,
Il lui creva les yeux, il lui broya les dents;
Il lui pétrit le crâne, en ses ongles ardents,
Sous l'armet d'où le sang sortait comme d'un crible,
Le jeta mort à terre, et s'envola terrible.

ou ceux-ci (1) :

Il donna trois cents coups de fouets à l'Océan
Et chacun de ces coups de fouet toucha Neptune.
Alors ce Dieu, qu'adore et que sert la Fortune
Mouvante comme lui, créa Léonidas,
Et de ces trois cents coups, il fit trois cents soldats,
Gardiens des monts, gardiens des lois, gardiens des [villes,
Et Xexès les trouva debout aux Thermopiles.

Enfin, ceux-ci dans une note plus douce (2) :

La mélodie encor quelques instants se traîne
Sous les arbres bleuis par la lune sereine,
Puis tremble, puis expire, et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se pose; tout se tait.

Ce qu'on appelle l'effet, qu'il soit dû à la largeur, à la force, à la douceur, est dans tous ces morceaux admirablement indiqué par le poète, mais bien qu'il se résume pourtant en un trait final, il n'est pas permis d'y atteindre par cet indigne moyen, que dans notre argot théâtral nous appelons « le déblayage ».

L'effet légitime n'est pas un impertinent appel aux applaudissements; il vient à nous comme

(1) La *Légende des siècles* : Les Trois-Cents.
(2) La *Légende des siècles* : Eviradnus.

la conclusion naturelle du mouvement et il nous épargne l'humiliation d'aller à lui (1).

Dans tous les cas, il suffit de relire ces citations pour voir que de pareils vers ne peuvent être dits médiocrement, et que leur interprétation demande des qualités, dont certaines œuvres se passent plus facilement : la variété et le mouvement.

Sans la forme, rien de durable, c'est entendu, mais, quand elle est l'*unique* préoccupation, la forme conduit évidemment à méconnaître la puissance du mouvement et l'art devient un peu figé : c'est la revanche de la vie contre les choses inanimées.

Dans beaucoup de poèmes, alors même que nous sortons des mornes étendues aux blancheurs immaculées, alors que nous quittons l'hiver pour entrer en un beau paysage d'été, le poète ne nous conduit souvent que dans des endroits inhabités, le soleil y brûle sans y réchauffer, c'est la poésie des tropiques ; dans l'arbre de cette poésie-là, c'est à peine si les feuilles frissonnent, mais les oiseaux n'y chantent jamais et même chez cet admirable artiste qui a si bien célébré :

(1) N'est-ce pas de Le Kain qu'on a dit qu'il fut le plus grand acteur de son temps et le moins applaudi ? C'est-à-dire qu'il n'était applaudi qu'à la fin des actes.

Midi roi des étés, épandu sur la plaine (1)

le diseur désirerait rencontrer plus souvent la délicieuse fille qui passe dans les *Contemplations* :

Ses cheveux dans ses yeux, et riant au travers.

La variété, la vie et le mouvement sont donc indispensables dans la poésie pour former de vrais diseurs; sans les qualités qui en découlent, comment dire, par exemple, « *Le manteau impérial* (2) » ? comment dire « *Stella* (3) » sans mouvement?

Prenez encore la dernière partie du morceau qui, dans les *Chants du Crépuscule*, porte ce titre : *A Louis B...*, depuis :

Mais qu'importe à la cloche et qu'importe à mon âme?

jusqu'au vers fameux qui termine la pièce :

De verre pour gémir, d'airain pour résister.

Voyez quelle science ou quel instinct du rythme et du mouvement il faut avoir pour conduire jusqu'au bout ces périodes qui ont parfois vingt et même trente vers. Ici, le tempérament et même aussi la qualité de la voix sont indispensables à l'interprète.

(1) Leconte de Lisle.
(2) Les *Châtiments*.
(3) Les *Châtiments*.

Il faudrait tout un volume si de ces considérations un peu générales on passait chez V. Hugo à l'étude des détails, s'il fallait parler de la souplesse des rythmes, de la magnificence des images, de l'ampleur incomparable de certains vers :

Les hauts tambours-majors aux panaches énormes (1).

pour ne citer qu'un exemple.

Ces douze pieds ne débordent-ils pas la typographie, et ce dernier vers ne semble-t-il pas construit avec des matériaux plus pesants que le reste.

L'incomparable habileté du poète à trouver des *rimes* inattendues et riches, n'aurait certes pas suffi à donner à cette œuvre les harmonies et les mouvements de l'immensité ; la rime a été chez lui un admirable moyen et non un but, et c'est encore par le large développement des formes *lyriques* que le diseur fera le mieux comprendre les beautés de cette poésie ; je devais répéter cela à la fin de ce chapitre pour montrer une fois de plus en quoi ces vers s'éloignaient de l'art du théâtre proprement dit.

X. — L'Interprétation.

D'une manière générale, j'ai indiqué les

(1) Les *Châtiments* : Waterloo.

textes qui me semblent pouvoir fournir les meilleures études de diction poétique, en dehors des œuvres dramatiques. La Fontaine, pour apprendre en quelque sorte à dessiner, et Victor Hugo (1), pour s'accoutumer à peindre et à *orchestrer*, se recommandent spécialement aux diseurs et contiennent toutes les difficultés de leur art.

D'ailleurs, le point de vue spécial et absolument professionnel auquel je me suis placé, enlève aux opinions que j'ai émises toute apparence de critique véritablement littéraire; j'ai fait peut-être ce que j'appellerai de la critique d'interprétation, mais si, de certaines idées ainsi exprimées, on peut tirer parfois d'assez solides arguments contre telle ou telle œuvre, je n'ai jamais eu l'intention de me charger de ce soin.

Il est permis de contester l'utilité ou l'agrément des récitations publiques, mais à cet égard les avis ne diffèrent parfois que suivant les œuvres en cause : si les bienfaits de la déclamation sont, en effet, assez douteux, pour certaines formes de poésie, il est difficile de ne pas reconnaître que la poésie lyrique emprunte

(1) Il est bien entendu que c'est pour simplifier les choses que je ramène à V. Hugo tout l'art poétique depuis 1830.

une partie de sa force à une noble interprétation à haute voix.

Au théâtre, l'effet (dans le sens élevé du mot) est pour ainsi dire subordonné à la combinaison de trois éléments : pour qu'il se produise légitimement, il faut que sur un point donné, l'accord se fasse complet entre les âmes de l'auteur, de l'interprète et de l'auditeur; or, si dans un sonnet ou une ballade, le poète se passe aisément de l'intermédiaire du diseur, le vers lyrique exige ce diseur presque autant que le drame lui-même; le lyrisme, qui m'apparaît en général comme l'émanation d'une sincérité, transmet ses beautés à l'aide de la parole et de la musique combinées; c'est à travers nos âmes que son essence même circule, c'est en elles qu'elle se manifeste.

Aujourd'hui, sous prétexte de simplicité, comme si Bossuet n'était pas simple en sa grandeur même, comme si la recherche du mot rare et l'obscurité de la pensée n'éloignaient pas de la simplicité plus que tout le reste, les écoles poétiques bannissent de plus en plus de leurs œuvres l'éloquence, et la voix humaine n'est plus l'indispensable instrument qui doit donner la vie à leurs œuvres.

Le vers qui a commencé par être chanté, qui servait chez les anciens à enfermer des pen-



sées, des formules, des préceptes dans les belles sonorités verbales, le vers n'arrive plus par notre oreille à notre intelligence ou à notre sentiment; une certaine école a même tout récemment créé une sorte de poésie linéaire où l'artiste s'efforce de charmer nos yeux par des étrangetés typographiques; si je n'ose dire que la couleur et la forme des lettres constituent le principal intérêt de cet art, je crois, du moins, qu'elles en sont la préoccupation dominante; dans ces œuvres, nous voyons parfois que pour arriver à un effet puissant, il suffit de laisser en blanc une ou plusieurs feuilles, puis d'étaler tout à coup au bas d'une page un mot, dont la solitude est, paraît-il, poignante pour les initiés.

J'ai dû signaler ces enfantillages pour montrer jusqu'où la poésie avait pu aller en s'éloignant de son véritable but et de la raison d'être d'une langue cadencée; mais je crois qu'il convient, jusqu'à nouvel ordre, d'abandonner ces amusements d'invention récente aux anémiques jeunes gens et de revenir bonnement à André Chénier, à Hugo, à Lamartine, à Musset, sans attendre qu'on nous y renvoie dédaigneusement.

J'ai expliqué pourquoi l'appoint d'une personnalité d'artiste est quelquefois superflue pour dire des vers de Leconte de Lisle, pourquoi elle

s'y perdrait et pourquoi une sorte de diction automatique semble presque suffisante à cette tâche.

Je voudrais maintenant, en m'appuyant sur ces questions d'interprétation, montrer en quoi les poètes contemporains se sont éloignés le plus des maîtres qui les ont précédés.

Qu'il s'agisse du fond des choses ou de la forme qu'elles revêtent, tout en art se manifeste par des réactions : Après les lyriques, les impassibles, et de même qu'aux efforts du réalisme, nous voyons succéder un élan vers le mysticisme, de même après les vers nets, précis, presque géométriques de certains parnassiens, nous arrive, par réaction, la poésie flottante, à l'expression incertaine, à la pensée un peu lâche, qui constitue l'œuvre des symbolistes. On éprouve, sans aucun doute, à écouter les créations de ces artistes une réelle jouissance de mandarin. Tout d'abord il s'agit de comprendre ou de s'imaginer qu'on comprend, et en s'efforçant de démêler en un chaos de sonorités vagues une vague idée, on ajoute en quelque sorte aux joies de l'audition celles d'une véritable création : car ici les auditeurs sont bien réellement les collaborateurs du poète ; ils ajoutent leurs sensations aux siennes et chacun voit dans ces vers ce qu'il veut y voir. Au fond du dillettantisme qui exalte cette forme d'art,

se cache donc une satisfaction d'orgueil. Quant à l'interprète, il est évident qu'il peut, lui aussi, faire ce qui lui plait; tout devient légitime, puisque le sens ne borne jamais l'expression; on est presque toujours sûr de satisfaire quelqu'un, quand ce ne serait que soi-même; mais cela échappe ainsi à toute analyse, à toute étude !

Si, en dehors et au-dessus des écoles, il s'agit de l'œuvre d'un Verlaine, par exemplé, il me semble qu'un poète aussi personnel peut seul bien dire ses propres œuvres : Verlaine les dit-il et les dit-il bien, je l'ignore, mais ici dans cette poésie l'étoffe est souvent trop lâche pour que l'interprétation ne risque pas d'en détruire les formes et de se substituer trop complètement au rêve du créateur.

En résumé, l'art du diseur s'adresse donc aux œuvres qui sont comprises entre les deux manifestations poétiques que j'ai résumées d'une manière un peu trop générale et qui se caractérisent, d'un côté, par l'extrême précision et, de l'autre, par le vague le plus exagéré; c'est d'ailleurs entre ces deux extrêmes que se tiennent toutes les difficultés de diction. Je vois bien, en effet, les amateurs de vers qui, tant bien que mal, peuvent nous réciter une pièce de Hérédia ou de Verlaine, mais où sont ceux

qui peuvent dire convenablement ce simple vers :

> Je ne l'ai point encor embrassé d'aujourd'hui.

Des poètes tels que : André Chénier, Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset, Théophile Gautier, de Vigny, de Banville, Sully-Prud'homme, François Coppée, André Theuriet me semblent donc fournir les meilleurs textes pour des leçons sur la diction poétique ; chez eux, la matière est assez solide pour résister aux déformations que certains caprices d'interprètes essaieraient de faire subir à leurs vers ; elle est, d'autre part, assez souple pour contenir les efforts d'une personnalité d'artiste, et l'interprétation ne fait alors qu'ajouter aux beautés de l'œuvre écrite la somme de vie que le poète avait rêvée pour elle.

Il s'ensuit que des façons un peu différentes de traduire ces poètes peuvent quelquefois nous sembler légitimes, et que par une diction très personnelle, l'interprète n'enlève cependant rien à l'auteur.

Tout le monde connaît le fameux sonnet de Joséphin Soulary, qui a pour titre *Rêves ambitieux* :

> Si j'avais un arpent de sol, mont, val ou plaine,
> Avec un filet d'eau, torrent, source ou ruisseau
> . . . .

... Je dirais à l'enfant la plus belle à mes yeux :
Tiens-toi debout devant le soleil qui se lève.

J'ai entendu dire ce dernier vers de façons assez opposées, et il peut prendre une allure très différente suivant l'idée que l'interprète se fait de la femme idéale : en substituant peut-être un peu trop sa propre vision à celle du poète, on peut la montrer, cette femme, debout dans la splendeur des formes antiques avec toute la noblesse d'une divinité de la Grèce, et c'est ainsi que j'ai entendu traduire ce vers par un artiste connu qui soutient encore l'ampleur de son expression par un geste large et magnifique; mais un autre pourra, tout au contraire, suggérer à notre esprit une créature toute pâle et délicate comme une héroïne moderne dans la grâce et la souplesse des formes contemporaines. C'est, d'ailleurs, vraisemblement entre ces deux interprétations que se trouve la véritable pensée de l'auteur en quelque chose de plus simple et de plus neutre, comme l'indiquent à la fois les détails du morceau et le tempérament du poète ; mais, enfin, la pièce peut garder toute sa beauté avec des traductions variées et c'est ce que j'ai voulu dire.

Cette question du tempérament de l'auteur et du caractère général de son œuvre n'est, certes, pas à négliger, mais je crois qu'il ne faut pas,

non plus, en exagérer l'importance comme je l'ai vu faire quelquefois.

Après avoir entendu dire l'admirable pièce de Sully-Prud'homme, qui s'appelle *Les Yeux*, un acteur célèbre reprochait à l'interprète d'avoir mis le ton d'une affirmation un peu trop ardente dans le dernier de ces deux vers :

Les prunelles ont leurs couchants,
Mais il n'est pas vrai qu'elles meurent.

« Vous ne connaissez donc pas Sully-Prud'-homme, disait-il, c'est un doux! » A quoi on lui répondit aisément que Racine, lui aussi, était un doux, ce qui ne l'avait pas empêché d'écrire les fureurs d'Oreste, et qu'il ne fallait pas songer à cette douceur du poète pour jou r Hermione ou pour dire le songe d'Athalie.

Notre rôle consiste précisément dans beaucoup de cas à fournir à l'auteur une force et une variété d'exécution auxquelles ses moyens peuvent se refuser, et l'enseignement que nous recevons parfois en écoutant le poète dire ses propres vers, porte toujours beaucoup plus sur le sens très exact des pensées que sur l'intensité du rendu.

Je n'ai jamais eu l'honneur d'entendre M. Sully-Prud'homme réciter ses poésies, et j'ignore comment il dirait *Les Yeux*, mais si sa voix et sa

physionomie se refusent à traduire (1) ce qu'il y a d'ardeur et de foi dans sa pensée, est-ce une raison pour que moi aussi je m'arrête à moitié chemin dans l'interprétation. Si ce poète est, en effet « un doux » par le caractère général de son œuvre, par les *Chaînes*, par *les Caresses*, par *la Première solitude*, par le *Vase brisé*, la douceur ne peut suffire chez l'interprète pour dire le *Chœur Polonais*, ou cette admirable pièce trop peu connue, qui est adressée : *Aux victimes du ballon le Zénith.*

Ce serait peut-être l'occasion de rappeler ici l'anecdote que mon maître Régnier aimait à raconter sur Fleury et que Samson a consignée *en vers* dans son *Art Théâtral.*

Comme après une représentation du Misanthrope où, dans le rôle d'Alceste, il avait remporté un triomphe, on portait à Fleury dans sa loge des compliments enthousiastes : « Ah! si vous aviez vu Molé, dit-il », et comme on se récriait : « Tenez, dit le grand comédien emporté par ses souvenirs, voici comment Molé jouait le rôle. » Il se transforme, son talent aimable et charmant se fait plus large, plus puissant, sa parole s'enflamme, et à la fin de la tirade ses auditeurs restent frappés d'étonnement et d'admiration. « Maintenant, ajoute

(1) Ceci est une simple supposition.

« Fleury, vous vous demandez sans doute pour-
« quoi je ne joue pas Alceste comme je viens
« de le faire. C'est que je n'ai pas le souffle de
« Molé, et que si mes souvenirs me permettent
« de vous donner l'idée de son talent dans une
« scène isolée, mes forces me trahiraient si
« j'essayais d'interpréter, ainsi, le rôle tout
« entier. »

Il transposait donc tout son jeu d'un ton pour garder l'unité indispensable de sa composition.

Chaque artiste digne de ce nom fait ainsi ce que ses moyens lui permettent de faire, et l'exécution d'un poète-diseur n'impose pas fatalement ses faiblesses à l'interprétation des artistes dramatiques.

Je dois borner ici cette étude faite un peu trop à l'aventure peut-être et sans un plan bien arrêté. J'ai laissé en route bien des choses, je regrette en particulier de n'avoir pas parlé de la déclamation sur la musique, qui est aujourd'hui si fort en honneur et qui exige des préoccupations spéciales chez l'artiste soucieux de se mettre d'accord avec le musicien et de ne pas troubler par d'intempestifs éclats de voix les belles sonorités instrumentales. J'y reviendrai quelque jour.

Je voudrais tant que ce bel art de la diction

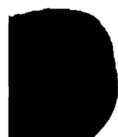
poétique fut toujours une force et un soutien pour le talent des artistes dramatiques, et je serais si heureux de voir revenir en faveur la forme du drame en vers.

Si le théâtre doit être sauvé, je crois qu'il le sera par les poètes ; c'est un art qui me semble s'accomoder assez mal des tendances pessimistes d'aujourd'hui et de l'amertume que nous distillent les livres contemporains. Le rêve, la fantaisie, la gaîté pourront lui ramener le public que les tristesses des philosophies modernes en éloignent chaque jour davantage.

Si nous avons voulu « *jouer la comédie* », c'est pour nous dérober un peu aux banalités coutumières, c'est parce que sur le fond sombre de nos tristesses nous avons vu s'agiter la silhouette frémissante d'un Mélingue ou surgir la ruine superbe d'un Frédérick Lemaître. L'espoir de manger, sur la scène, une vraie soupe aux choux dans une vraie soupière n'aurait pas suffi à nous arracher à l'existence plus pratique qui s'ouvrait devant nous. Puisque le théâtre veut nous courber sous le joug d'une vérité, très relative d'ailleurs, vérité toute matérielle et mesquine à l'excès, échappons-nous du moins dans la poésie.

Si nous pouvons alors, à la chaleur de notre âme, réchauffer d'autres âmes engourdies, si, comme dit le poète, nous pouvons parfois

si du manteau éclatant et radieux de la poésie nous couvrons les laideurs et les écœurements de la vie, si notre voix est un seul jour le clairon sonore qui appelle sur les hauteurs les tristes humains, si nous savons faire chanter dans les strophes le charme mélancolique des hautbois et si cette douce musique nous fait quelquefois revivre dans les forêts enchantées où se levèrent les poésies disparues, consolons-nous, ne nous plaignons pas de notre tâche et ne nous laissons pas troubler par ceux qui songeraient à en diminuer la noblesse.



NOTES

POUR CETTE NOUVELLE ÉDITION

Page 5. — LE PARADOXE DE DIDEROT

Cette étude a paru dans la *Revue d'Art dramatique*, numéros des 1er et 15 février 1893.

Dans les très aimables articles que M. Francisque Sarcey a consacrés à ce livre, dès son apparition (*Temps* des 2, 9, 16, 23, 30 juillet 1894), il dit ne pas vouloir s'arrêter sur ce paradoxe de Diderot, « parce que c'est un sujet sur lequel on peut à volonté soutenir le pour et le contre. »

Le seul mérite que je revendique ici, c'est précisément d'avoir montré, le premier, du moins je le crois, pourquoi ce débat ne pouvait trouver de solution absolue auprès des gens de théâtre : j'ai essayé de clore une discussion qui est interminable et vaine, quand on reste sur le terrain pratique et si j'ai indiqué mes préférences personnelles en la question, je n'ai pu le faire qu'en abandonnant les régions moyennes pour les hauteurs de l'art.

Page 23. — L'ART DU COMÉDIEN

Cette dernière étude vient également de paraître en une petite plaquette chez Ollendorf.

Page 40. — GARDER SA TÊTE, LIVRER SON CŒUR

Je n'ai pas voulu faire une enquête et donner ici les opinions de mes contemporains, qu'ils soient mes camarades ou mes aînés dans la carrière ; j'aurais été pourtant très heureux de m'appuyer encore sur l'autorité de M. Delaunay, un des plus grands maîtres de la scène française, l'amoureux le plus complet, peut-être, qui ai jamais illustré la Comédie. Je sais que ses idées sur le *Paradoxe* sont conformes à celles de Molé et de Talma : il m'a fait l'honneur de me le dire. Je résiste d'autant moins à nommer ici ce grand artiste, que je suis surpris d'avoir pu écrire ce livre sans l'avoir cité comme modèle dans le cours de mes études sur la diction poétique. Ce grand comédien fut, en effet, un meilleur diseur de vers et son interprétation des œuvres de Musset a laissé dans nos souvenirs, des traces ineffaçables.

Page 41. — CE QU'ON APPELLE L'ART

Ce qui égare bien des gens sur le but final de l'art, c'est l'étymologie du mot et le texte des dictionnaires où nous lisons : « Art, d'où vient artisan, artifice », et encore : « adresse, habileté, ensemble des moyens, des procédés, industrie, recherche, apprêt, affectation ». Toutes ces expressions laisseraient supposer que la fonction de l'artiste consiste à créer des « trompe-l'œil », si nous ne voyions au contraire, que les œuvres vraiment grandes, n'ont été créées et n'ont vécu que par l'émotion qui

s'y trouve contenue. C'est grâce à ces œuvres, que le mot a pris toute la noblesse qu'il n'a pas en sa racine: on l'a dit excellemment : « L'art commence avec la religion ». Le reste n'est que métier !

Il nous faudrait une expression qui fût au mot art, ce que poésie est à versification ; cela fixerait davantage les idées du public qui rapporte tout à l'habileté.

Page 47. — L'ENSEIGNEMENT DE RÉGNIER

Cette étude a paru pour la premiere fois dans la *Revue d'Art dramatique*, numéro du 1er décembre 1892.

Page 58. — LES YEUX DE TALMA

Lamartine, dans son Cours de Littérature (année 1857 : Entretien XIV), nous parle à plusieurs reprises des yeux de Talma et de l'expression de sa physionomie : « Nulle pensée, dit-il, ne se pétrifiait aussi complètement sur les traits du visage, que celle de Talma. Son visage devenait à volonté sa pensée. ».

Voici maintenant Talma tel que Lamartine nous le décrit en dehors de la scène. « Un front large, des « yeux grands et doux, une bouche mélancolique « et fine, des joues un peu pendantes et un peu flas« ques, d'une blancheur mate, des muscles au repos « comme les ressorts d'un instrument détendus. »

Il semble que de tout cela les statues nous aient conservé surtout « les joues un peu pendantes et un peu flasques.» Plus loin dans le même entretien La-

martine nous dit : « Il avait des larmes, en m'écoutant dans ses beaux yeux bleus. »

Page 67. — DICTION DES VERS

Ces études ont paru dans la *Revue dramatique et musicale* de Jean Raphanel : n°s 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15 et 16 (année 1893).

Page 72. — IL N'EST PAS PROUVÉ D'AILLEURS...

Une revue intitulée « l'Avenir politique et littéraire » proposait dans le n° du 15 avril 1894, une « Résurrection des cours d'amour », et M. Ad. Thalasso (l'auteur applaudi de « l'Art » au théâtre des Escholiers) y faisait un appel aux poètes pour fonder des tournois littéraires et pour nous rendre en quelques sorte les trouvères et les troubadours d'autrefois. Dans les spectacles rêvés, les auteurs interprêteraient eux-mêmes leurs vers à haute voix ; car nous dit fort bien M. Thalasso, « les vers sont faits pour être *dits* et non pour être *vus*, pour être récités à *haute voix* et non pour être lus mentalement, pour frapper l'oreille de leurs cadence et non pour plaire aux yeux dans leur alignement. » Une pareille tentative sera fort curieuse, fort intéressante, mais je sais bien qu'elle apportera quelques désillusions aux organisateurs.

Il ne suffit pas, comme le croit M. Thalasso, « d'un peu de mémoire et de gants blancs » pour dire des vers devant un grand public convoqué spécialement. Si, comme je l'ai constaté en ce volume, quelques poètes sont fort habiles dans l'art de dire, j'en connais qui sont insupportables et ridicules ;

n'ayant pas en eux les instincts ni les dons nécessaires pour faire ce métier, n'en ayant pas étudié les difficultés, *jamais* ces derniers ne se tireront d'une audition *publique !*

Et puis les temps sont changés : à l'époque des troubadours le théâtre n'existait pas ; aujourd'hui les succès remportés sur la scène donnent à quelques acteurs de talent un crédit dont les œuvres des poètes profitent largement.

On peut reprocher parfois à ces diseurs, d'être insuffisants dans leur métier, il n'est pas juste de dire qu'ils se dispensent de nommer le poète et qu'ils prennent pour eux la part d'éloges qui lui revient. Depuis près de vingt ans que je prends part à des soirées musicales et littéraires, *si le morceau en valait la peine*, j'ai presque toujours vu demander le nom de l'auteur à l'interprète quand il n'existait pas de programme, et dans toutes les réunions importantes il y a un programme.

Et puis M. Thalasso est-il certain de voir la gloire des poètes grandir quand ils se produiront devant le grand public. Le sort des acteurs n'est pas si merveilleux qu'on veut bien le dire parfois, et puisqu'on parle ici de succès, la renommée de M. Sully-Prud'homme me semble mille fois plus enviable que celle de n'importe quel comédien, fut-il le plus grand de son siècle ?

Page 81. — LA MUSIQUE ET LA POÉSIE

On pourrait remarquer, au contraire, que la poésie un peu fluide de Lamartine a fourni parfois à la musique une matière parfaite pour y enfermer ses inspirations ; aussi, le jour où un musicien comme

Gounod a voulu associer son génie à celui du poète, il a pu créer d'admirables mélodies comme *Le Soir* et *Le Vallon* où toute l'harmonie des mots subsiste à travers l'harmonie des notes. Ici poésie et musique se sont exceptionnellement pénétrées pour former un tout indissoluble, et c'est parfois la mélodie qui semble préciser le texte. L'élasticité de ces vers est précieuse au musicien ; c'est, sans doute, pour des raisons analogues qu'Armand Silvestre a si bien écrit pour les compositeurs.

Page 105. — LA RIME EST UN POINT DE REPÈRE

Un exemple entre mille : J'ouvre le dernier volume d'A. Theuriet « Jardin d'Automne » et je lis :

Nous écoutons, rêveurs, un angélus qui tinte
Très loin, dans le clocher d'un village endormi
Et dont la sonnerie argentine, parmi
Les taillis imprégnés d'automnales bruines
Eveille en nous l'écho des saisons enfantines.

Qui oserait dire qu'il faut s'arrêter après le mot « parmi ». Il suffit de l'articuler nettement pour que la rime se place d'elle-même en notre oreille.

Page 111. — LES CRITIQUES ANGLAIS ET ALLEMANDS

Il paraît que j'ai un peu calomnié les Allemands ; du moins, c'est ce que m'écrit M. Ed. Koschwitz, recteur de l'Université de Greifwald qui, dernièrement, organisait des conférences en Poméranie (! ! !) sur la « Phonétique française », et qui m'indique des ouvrages en langue allemande dont les observations sont conformes aux miennes.

De son côté, M. Charles Marelle, professeur de littérature au lycée Victoria et à l'Académie Humboldt à Berlin, vient de m'adresser un article qu'il fit paraître en 1889 et qui fut reproduit dans un n° du journal « *La Voix parlée et chantée* » (novembre 1890).

Cet article est tout entier sur l'e muet, et l'auteur y soutient quelques-unes des idées que j'ai développées ici : si j'avais connu ce travail plus tôt, je l'aurais mentionné dans mon volume.

Page 131. — **M. PSICHARI**

Ce volume et les articles que M. F. Sarcey lui a consacrés ont valu au célèbre critique du *Temps* une longue lettre de M. Psichari. Elle montre, tout du long, cette lettre, que les éminentes facultés de M. Psichari ne sont décidément pas tournées vers les choses de la diction.

M. Psichari ne nous parle-t-il pas maintenant d'appareils enregistreurs pour déterminer la valeur de l'e muet ; il nous dit que dans la tragédie, « on fait parfois sentir un petit *e muet*, même aux rimes masculines, et qu'on traîne un peu la voix sur les finales de ces deux vers d'Athalie :

> Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel,
> Je viens, selon l'usage antique et solennel,

tout comme s'il y avait : *éternelle* et *solennelle*. » M. Psichari prouve ainsi qu'il ne perçoit aucune des délicatesses de la diction ; car enfin, si pour simplifier les choses, j'ai ramené à trois variétés les émissions différentes de l'*e muet*, je crois qu'elles sont sans nombre. M. Psichari doit être évidemment de

ceux qui pensent que la photographie des couleurs supprime du coup l'art des Corot et des Daubigny. Il rêve une poésie qui sache se mettre à la portée du peuple ; moi j'aimerais mieux élever le peuple jusqu'à elle ; d'ailleurs le charme et la saveur de la poésie populaire ne résident-ils pas précisément en sa forme un peu spéciale. Et puis, on aura beau faire l'éducation des masses, je crois que nous aurons toujours plus de chances d'entendre chanter dans les rues « En rev'nant de la R'vue » que la Walkyrie ou Lohengrin !

Page 128. — L'ALLONGEMENT DES SYLLABES

Dans la pièce célèbre de L. Bouilhet « A une femme », on trouve cette strophe admirable :

Tu n'as jamais été, dans tes jours les plus rares,
Qu'un banal instrument sous mon archet vainqueur,
Et comme un air qui sonne au bois creux des guitares
J'ai fait chanter mon rêve au vide de ton cœur !

Tout l'art de dire ce dernier hémistiche est dans l'allongement sur le mot « vide », sans lequel on serait obligé de prononcer « au vid' de ton cœur », ce qui est affreux et incorrect et ce qui, d'autre part, enlève au vers toute son énergie.

Page 133. — L'AUDITION COLORÉE

Nous aurions tort de croire d'ailleurs qu'on n'ait pas recherché avant nous ces associations d'idées. Je lis dans un numéro du journal *l'Autographe* en date du 5 décembre 1863 les lignes suivantes : « Comme « je suis un peu fou, j'ai toujours rapporté, je ne sais

« trop pourquoi, à une couleur ou à une nuance les
« sensations diverses que j'éprouve. Ainsi pour moi
« la piété est bleu tendre, la résignation gris-perle,
« la joie est vert pomme, la satiété est café au lait,
« le plaisir rose velouté, le sommeil est fumée de
« tabac, la réflexion est orange, la douleur est cou-
« leur de suie, l'ennui est chocolat. »

« La pensée pénible d'avoir un billet à payer est
« mine de plomb; l'argent à recevoir est rouge chà-
« toyant ou diablotin. Le jour du terme est couleur
« de terre de sienne — vilaine couleur ! Aller à un
« premier rendez-vous, couleur thé léger, à un
« vingtième thé chargé; quant au bonheur... cou-
« leur que je ne connais pas. »

Dans ces lignes signées Léon Gozlan, nous ne devons voir sans doute qu'une aimable fantaisie du spirituel écrivain; aujourd'hui nous prétendons tirer de nouvelles sensations d'art de ce qui fut souvent un badinage ou un simple jeu de société et le sérieux que nous apportons à ces recherches est peut-être le seul élément qui en ait renouvelé l'attrait.

D'ailleurs aussi bien dans les dernières lignes empruntées à M. René Ghil que dans ce qui précède, je vois des images qui s'expliquent et que des analogies ont pu suggérer : dans l'audition colorée des voyelles, au contraire, il s'agit d'impressions brutales et irraisonnées qui viennent sans doute de la contiguité de certaines sensations ; mais c'est ici que commence le vrai mystère.

Page 136. — LES RESSOURCES DE NOTRE LANGUE

Le préjugé contre la langue française, au point de vue musical, n'a pas été détruit sans de longs com-

bats. Il est assez intéressant de lire, à ce sujet, la préface d'un volume de Garcin intitulé *Traité du Mélo-Drame* (Paris 1772). L'auteur s'efforce de réfuter les opinions de Jean-Jacques Rousseau et la citation me semble intéressante à faire :

« On peut mettre M. Rousseau à la tête de ceux
« qui ont accusé la langue française de ce genre
« d'impuissance. *(Impuissance à s'allier avec la*
« *musique.* »

« Il nous signifie dans sa lettre sur la Musique, il
« nous déclare plus solennellement dans l'Encyclo-
« pédie, il répète en vingt endroits de son Diction-
« naire, que si notre Musique est défectueuse, notre
« Langue ne l'est pas moins ; qu'étant sans prosodie,
« sans accens, et remplie d'*e* muets, elle est trop
« sourde pour se couvrir des sons de la Musique, etc.

. . . .

« Notre langue est-elle sans prosodie ? Il faudrait
« un traité complet pour éclaircir la question, et
« plusieurs volumes pour épuiser la matière. Si
« j'avais un livre à faire, je commencerais, en ana-
« lysant tous les mots de la langue, par examiner si
« les tons qu'ils fournissent ont ou n'ont pas une ac-
« centuation sensible. Je rechercherais ensuite si la
« quantité syllabique est telle qu'on ne puisse l'a-
« dopter au chant ; si nos voyelles sourdes tant re-
« prochées ont moins d'accent que les sonores ; si
« elles ne font pas dans le discours le même effet que
« produit une longue suite d'Ombres dans un ta-
« bleau de Rembrandt ; si les peuples barbares ne
« sont pas ceux dont la langue a le plus d'*a* et d'*e*
« ouverts, si les intervalles du grave à l'aigu doivent

« toujours être saillants et jamais gradués ; si l'o-
« reille dont le sentiment est si fixe chez les nations
« polies n'est pas autant flattée des nuances que des
« extrêmes ; si ce que notre accent perd en énergie
« il ne le gagne pas en variété, enfin si, malgré ce
« qui lui manque, notre langue n'a pas un caractère
« de liberté, de netteté, de douceur et même de
« grâce, » etc.

Page 177. — **LA DÉCLAMATION SUR LA MUSIQUE**

Dans la *Revue Moderne* (août 1894), M. René Ponthière, vient de consacrer un article intéressant aux *adaptations musicales*. Il y nomme les compositeurs qui s'y sont particulièrement adonnés. On pourrait ajouter aux œuvres qu'il a citées, l'adaptation remarquable que M. Breitner a faite sur « Jean Marie » le petit chef-d'œuvre d'André Theuriet.